SL Platon/5276

ELENA TACCIU

Romantismul românesc

Vol. III

MOMENTE ȘI SINTEZE

Scanned with OKEN Scanner

ELENA TACCIU

ROMANTISMUL ROMÂNESC

UN STUDIU AL ARHETIPURILOR

VOL. III

SL Platon/5276

194727

EDITURA MINERVA

BUCUREȘTI — 1987

Biblioteca Academiei Române - Iași
C194727

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cartea a patra

„MYTHISTORIA"

Introducere. Meta-fizica timpului. Istorismul și istoria 9

A. *Mythistoria obiectivă. Civilizații și momente* 19

a. Dacia felix (19); b. Ellada (40); c. Întemeierea Principatelor (58); d. Eroica. „Războinicescul tunet" (71); e. Revoluția (80)

B. Mythistoria subiectivă.. Vîrste și momente 89

a. Copilăria și adolescența (89); b. Trucajele erosului: întîlnirea imaginată: iubita moartă (106); c. Descoperirea inconștientului sau marea călătorie: somnul și moartea (132) .....

Concluzii: Structura timpului 159

Cartea a cincea

„CARACTERELE"
sau EROII MYTHISTORIE

Introducere. Extrapolarea/mitizarea eului.. 165

a. Dochia (165); b. Decebal (170); c. Zamolxe (179); d. Magul. Deche-

neul (185) ; e. Demonul. Zburătorul (194) ; f. Un mit voievodal: Mihai Viteazul (209) ; g. Haiducul (251); h. Poetul damnat. „Desțeratul"/Exilatul (289) ; i. Napoleon (297)
Concluzii : Structura personajului 315

Cartea a șasea

RETORICA

Introducere. Ontologia și figurile..... 323
a. Metafora (330) ; b. Simbolul (341) ; c. Mitul (347)
Concluzii : Structura stilului 352
Concluzii generale. Structura romantismului românesc 359
Résumé 381
Indice general (vol. I—III) 403

Scanned with OKEN Scanner

Cartea a patra,

„MYTHISTORIA“

„Historia primitivă a tuturor popolilor se formă din epopee, din mythistorie“.

Ion Heliade-Rădulescu,
Curs întreg de poesie generale

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE. META-FIZICA TIMPULUI. ISTORISMUL ȘI ISTORIA

A Conceptul de lume (univers) presupune așezarea spațialului (perceptibil senzorial) într-un ansamblu de relații temporale. Teoria relativității înclină însă atît de mult balanța sintezei spre cel de al doilea termen, încît îl consideră *timp spațializat* sau *spațiu logic*. Verificabil prin reperele interiorității umane (teoretizat de apriorismul kantian), timpul participă la procesul ontologic dîndu-i materiei vîrste și deci un destin organic. Cel ce are harul conștientizării, subiectul cunoscător, eul, așază spațiul supus metamorfozelor în timp. Relația de succesiune și simultaneitate, fluxul ireversibil antrenează formele naturii și ale istoriei anamorfizate de un *eu* la fel de proteic. Sentimentul timpului, intuiția dar și metafizica acestuia se implică altfel spus în însăși structura acestui concept dotat cu „sens univoc și ireversibil în chiar sensul curgerii sale" (Ernest Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, Ed. du Minuit, I, 1972).

Această din urmă precizare ne interesează ca argument al prezentei secțiuni din volumul al III-lea și ultim. Preocuparea pentru paradigmele timpului văzute în istorismul lor succede unei cercetări a *topophiliei* proiectată într-un model spațial. Ambele au intenția să răspundă la comandamentul întregului, de *studiu al arhitipurilor* romantismului românesc.

Istorismul la rîndul său, orientat atît spre viața noneului, cît și spre eu, caracterizează totodată seria ontologică a metafizicii temporale în care momentul romantic rămîne

Scanned with OKEN Scanner

referențial. El absolutizează mișcarea, de unde coincidența cu poetica barocului. Refuzul se adresează perceperii statice a naturii, a existentei sociale, a istoriei obiective și a celei subiective (a eului). De la *Timeu* care vede în timp mediatorul universal între formele vizibilului și arhetipuri, și teoria relativității (ca să nu mai pomenim de timpul entropic, determinat de densitatea evenimentelor), se află gîndirea romantică. Ea declină polemic tezele fizico-matematice ale lui Newton, Descartes și Locke. Sentimentul participării la curgerea universală îi rămâne atît de propriu („Oare nu trăim pe-o lume ce pe nesimțite cade?", scria Eminescu), încît poate constitui un test al acestei poetici, fapt de altfel notificat de Tudor Vianu *(Romantismul ca stare de spirit)*, de G. Călinescu *(Clasicism, romantism, baroc)* și de Lucian Blaga *(Despre romantism)*. Meta-fizica romantică a timpului, „patosul mișcării" (Lucian Blaga), lumea văzută „ca un total fluent" în „raporturi coexistențiale" (Tudor Vianu), sentimentul „heraclitian" (G. Călinescu) polemizează cu clasicismul ce statuase imobilitatea lumii văduvită în lipsa „simțului istoric" (Tudor Vianu) și cufundată într-un „prezent" etern" (G. Călinescu). Astfel, asumîndu-și ideea tranzienței universale, romantismul prefigurează principiul bergsonian al eului profund care se regăsește materializat prin „memorie-imagine". Nu întîmplător Cassirer vedea în Bergson pe purtătorul unui „chietism romantic" exilat (prin acceptarea memoriei) din real și acțiune, avînd însă acces la durata pură. Chiar și Heidegger care consideră în *Sein und Zeit* devenirea ca esență a eului destinat morții, descinde din aceeași serie a filosofilor romantici, care fundamentaseră conceptual miturile romantismului.

Întîi de toate ei statuează rolul timpului într-o ontologie spiritualistă derivată din eu ca „subiect absolut" (Fichte). O ipostazare a acestuia este la Schelling însăși lumea sensibilă în *System des transcendentalen Idealismus*. Tot la acesta calitatea eului „lansat în timp" (terminologie preexistențialistă) presupune „tranziția neîncetată de la o reprezentare la alta, cu toate că el (eul — n. ns.) poate sfărîma această serie prin gîndire". Cauzal, izvoarele acestor reprezentări se află în Kant, în afirmațiile acestuia despre „schimbarea, (. . .) un mod de a exista, care succede altui mod de a exista al aceluiași lucru". Rămîne în cele din urmă previzibilă re-

Scanned with OKEN Scanner

ducția timpului la conceptul de subiect absolut, factor declanșator al palingenezei. Cel mai romantic sistem filosofic, acela fichtean-schellingian, va afirma prin urmare că timpul „este eul însuși, trecut în activitate și devenindu-și obiect". La Eminescu eul absolut se poate numi „suflet". Finalmente cufundarea acestui *eon* al spiritului în formele veșnic schimbătoare ale materiei face ca spațiul să se rotească în rețelele temporare generate de *eul* cosmogonic.

Privit ca structură dialectică, timpul suferă o disjungere în durată, arhetip, și timp finit, numit de Kierkegaard „clipă", un „ce ambiguu în care timpul și eternitatea se află în contact (. . .) prin care timpul întrerupe constant eternitatea, și în care eternitatea străbate necontenit timpul" *(Conceptul angoasei)*. Percepția eminesciană polarizează un timp malefic (întrucît poartă „a veșniciei mască" sub trăsăturile lui Ahriman), și unul benefic („eternitatea cu fața ei serioasă") ce contrage pământul într-o „clipă suspendată", „timp spațializat" în teoria relativității. Oricum, ambele forme supuse istorismului se convertesc într-un prezent solar al vieții estetice. Această dialectică aparține „voinței de a trăi" la Schopenhauer *(Die Welt als Wille und Vorstellung)* pe „pînza infinită, spațiul și timpul". La noi efemerul și eternul temporal apar enunțate în reflexiile lui Ion Heliade-Rădulescu *(Equilibru între anthitesi sau spiritul și materia)* și Eminescu *(Sărmanul Dionis, Scrisoarea I, Arhaeus)*.

Un alt efect al meta-fizicii romantice este dilatarea amintirii, readusă într-un „prezent al trecutului" (Augustin) precipitat din rezervorul „sufletului" și din „timpul eului", definit de Husserl ca „prezent psihic". Acesta din urmă realizează abolirea realului și inițierea prin subiectivizare în durata pură. Or, ce poate fi mai propriu psihismului romantic decît popasul „pe-a visării lucii maluri" lîngă tărîmul anistoriei, al sociogoniilor arhaice, antice, medievale, ca și lîngă izvorul propriei deveniri?

B Concepția despre un timp heraclitian instaurează așadar *istorismul* romantic, modul de a vedea natura și civilizațiile în procesualitatea lor necontenită, conjugînd un idealism spiritualist cu dialectica. Ciclurile palingenezice ale naturii, metamorfoza elementelor și perspectiva mereu schimbătoare a spațialității se arată a fi incluse în dinamica *„mythistoriei"*.

Scanned with OKEN Scanner

Termenul apare folosit de Ion Heliade-Rădulescu în *Curs întreg de poesie generale* precum urmează: „Historia perimitivă a tuturor popolilor se formă din epopee, din *mythistorie*". Am preluat chiar ca motto al cărții de față termenul heliadesc, între altele extrem de modern, lărgindu-i conotația în sensul cultului generic pentru origini. Asupra virtualităților estetice ale acestora se insistă într-una din cele mai recente studii concepute în spirit marxist, precum *Histoire littéraire de la France* sub red. lui Pierre Abraham (Les Editions Sociales, 1972, vol. IV). Caracterizînd epoca modernă, revoluționară, se afirmă: „Istoria reîncepe și noile contradicții stimulează mișcarea; reapare drama, misterul (...), ceea ce-i scapă omului și conține o amenințare (...), o promisiune (...) într-un cuvînt cu totul altceva decît ordinea burgheză". Istoria ca „formă deschisă" (Edgar Papu, *Existența romantică*, Ed. Minerva, 1980), polemică față de fixismul clasic și iluminist, apare ca epos cu momente culminante, dar și ca vast poem liric prin implicarea afectivă a naratorului/istoric, „profet al trecutului", cum îl numește Jules Michelet, el însuși exponent al seriei, după Carlyle. Factologia, documentele neutre în sine așteaptă bagheta vizionarului spre a se întrupa într-o „istorie vie a sufletului omenesc" (Croce). Se explică astfel faptul că natura și specia umană participă la o dramă parabolică, fiind dirijate de spiritul absolut, pe cînd dialectica tripartită a istorismului romantic (geneza — culminația — căderea) se extinde de la cosmologie la diacronia marilor civilizații, iar de aici la subiectul însuși, reflector al acestui ecran în permanență glisant. „Vîrsta de aur" nu definește prin urmare doar punctele originare, ci și cele de maximă tensiune dramatică gravitînd spre eonul revoluționar, legat de Reformă și Romantism (cele trei *R*-uri ale lui Eugenio D'Ors, *Civilizație și istorie*, în *Secolul XX*, I—III/1982), un timp entropic conform cu J. Rifkin și T. Howard, *Entropy. A new world*, Viking Press, New York, 1980 în S. Marcus, *Timpul*, Ed. „Albatros", 1985). Astfel înfruntările claselor sociale (pentru instaurarea libertăților împotriva privilegiilor) din 1793, 1821, 1830, 1848, se arată la fel de fascinante ca mythistoria Daciei, a Elladei, a statelor feudale marcate de formele goticului. Laolaltă, aceste epoci și momente întrunesc accentul axiologic, afectiv și estetic, devenind paradigmatice prin acel „strong-time" (Mircea Eliade) pe care-l re-

Scanned with OKEN Scanner

prezintă declanşarea unui ciclu fatalmente limitat *(Le mythe de l'éternel retour*, Gallimard, f.a).

Dar istorismul romantic al spiralelor heraclitiene şi al palingenezei permanente are pe lîngă dialectica implicită a temporalităţii o bipolaritate etică. E vorba, pe de o parte, de o viziune sceptică a degradării morale (Hesiod, Vico, Herder, Schopenhauer, Spengler) contrazisă de un meliorism patetic (socialiştii utopici, Hugo, Michelet, Quinet, Hegel, Marx, Bălcescu, îmbrăţişînd argumentaţia idealistă sau respectiv, materialistă). Concepţia romantică a naratorului mesianic/istoricul-autor se implică în ambele moduri de a percepe istorismul din punctul de vedere etic şi phisologic. Fie că, efect al unei subiectivizări, istoria va fi sacră, omogenă ca temporalitate, „cultură" (Spengler) participînd la durata pură (Bergson), fie că, dimpotrivă, ne referim la istoria profană, obiectivată, un timp neomogen (Bergson), „civilizaţie" (Spengler) respinsă polemic de mentalitatea romantică, înregistrăm aceeaşi gravitaţie spre panorama epopeică. Eul vizionar astfel condiţionat poate decupa prin staza recuperatoare a timpului momentul fast cînd *istoria* intră în *mythistorie*.

În romantismul românesc filosofia melioristă marchează mai cu seamă etapa revoluţionar-paşoptistă — cu Bălcescu, Alecsandri, Heliade, Hasdeu — cînd istoricii şi poeţii visează un liman paradisiac al viitorului naţiunii şi omenirii, simetric vîrstei de aur. Mesianismul creştin face casă bună cu doctrinele revoluţiei, salvatoare prin „arborul ştiinţei" *(Anatolida)*. Pentru ca omul să devină propriul său Prometeu (Michelet), societatea „armonică" trebuie să se lase condusă de un Poeta Vates agitîndu-şi lira inimii (Lamartine). Atunci exploziile istoriei ramificate subteran (V. Hugo) vor sfărîma „a lumei temelie", „vechile-i instituţii", „pravili călcate, siluite", „despotismul" în speranţa de a vedea „soarele fericirei" adus de un „an tînăr" (Alexandrescu). Popoarele, între care neamul românesc, un „cîrd de vulturi ageri" „cu aripi mîntuitoare" vor ţinti în ascensiune perihelică spre acelaşi „mîndru soare" (Alecsandri), — libertatea socială şi naţională. O poezie „filosofică, socială, umană şi politică" pe care o aclamă şi o scrie Bolliac va fi conceptual în acord cu o istorie poematică, lirică, realizată de Michelet şi la noi de Bălcescu. Legaţi de matrice, aceşti vizionari vor invoca

Scanned with OKEN Scanner

prioritar și explicabil, mythistoria națională și universală, visînd un viitor pe potrivă-i, „cu vremile-aurite / Ce mitele albastre ni le șoptesc ades".

La Eminescu filosofia melioristă se discerne mai ales în poeme juvenile *(Ce-ți doresc eu ție..., Andrei Mureșan*, 1869*)*. Retorica încă pașoptistă proclamînd simetria ideală a versantelor temporale („La trecutu-ți mare, mare viitor") se va esențializa în cel de al doilea poem, postum, prin simbolul stejarului axial „cu proaspăta lui frunză" rezistent precum națiunea însăși în fața furtunilor istoriei. Frăția proletară instaurată în timpul Comunei din Paris, alt moment fast, va încerca să remedieze „răul" constînd în „mîndrie și avere". Atunci pînă și moartea, altfel la Eminescu wagneriană, catastrofică, universală sau onirică, lansînd chemări tînguitoare, se va întruchipa într-un „înger că părul blond și des", venit spre a stinge molcom „lampa vieții". Sînt însă, acestea, rarele momente cînd viziunea eminesciană a viitorului propune asemenea soluții. Mult mai des vîrstele de aur ireversibil pierdute luminează contrastant derizoriul prezentului, încremenite cum sînt în staza temporală realizată de eul omnipotent și cosmobiologic, în lumina visării și a „gîndirii" (una din „stelele fixe" din eseul lui Șt. Cazimir), ce se comunică elementelor. În profida luminii degajată de mythistoria atît națională cît și universală, istorismul eminescian profesează un scepticism intrinsec. Filosofia melioristă în expresie retorică va mai reveni după Eminescu în tîrziul poem arghezian *Cîntare omului* și în multele celebrări patriotice ale prezentului.

Filosofia sceptică a lui Herder (pionier al mitologiei și folcloristicii romantice), preluată de Schopenhauer va domina al doilea val al romantismului românesc, fără a-i anula platforma în egală măsură patriotică. Cîteva inserări din tezele esențiale ale acestor filosofi argumentează implicarea lor în structura mentală a „epigonilor", urmași ai acelor „sfînte firi vizionare". Ideea ciclurilor descendente are girul lui Johann Gottfried Herder *(Scrieri*, Univers, 1973), după cum urmează: „Stăpînirile se vor destrăma, cum s-a destrămat totul, și poartă de pe acum în sine cauzele decăderii lor". Legea heraclitiană prezidează epopeea umanității, întrucît, scria Herder, „omenirea trebuie să străbată toate formele hărăzite ei, astfel încît, după legile imuabile ale naturii, așa

Scanned with OKEN Scanner

cum noaptea urmează zilei obositoare, trebuie și ea să se refacă după opresiune". Încă o dată se subliniază efemerul cosmosului și al sociogoniei, supuse celor „doi tirani mai mari ai pămîntului, Întîmplarea și Timpul", cel din urmă personificat, „bătrînul tată". Rotirea civilizațiilor reiterează crepusculul, cînd un „furnicar" uman este înlocuit de altul iar ruina devine, emblematic, istoria însăși: „Clădirea aceasta suprapusă a timpurilor, o clădire informă, uriașă, unde (...) totul se preface în ruine" (Herder, *Idei cu privire la filosofia omenirii*). Antiteza rezultantă presupune o etică; nu se poate reconcilia trecutul, „evlavia și simplitatea obiceiurilor" însoțite de „onoare cavalerească, îndrăzneală în iubire și tărie cetățenească", cu tarele socio-morale ale prezentului, „superficialitatea și dezmățul", „răceala fără vlagă și rafinamentul nostru, apatia noastră filosifică și mizeria noastră umană (...) spirit sofistic" *(Altă filosofie a istoriei cu privire la formarea omenească)*. Mai cunoscute, principiile schopenhaueriene conlucrează și ele la conștientizarea unei mentalități specifice despre răul ca motor al istoriei, proliferarea arheului în indivizii supuși voinței oarbe de a trăi, instaurarea unui timp profan. Caracterul romantic al gîndirii schopehnaueriene, pe alocuri constestabil, are însă girul unor personalități ca Thomas Mann și Georg Lukácz.

Se explică astfel scepticismul filosofic eminescian, cînd afini junimiști ai poetului împărtășesc aceleași obsesii, părîndu-i în sens artistic, predecesori, iar alteori, imitatori. *Anton Naum* dă în *Aegri somnia* un poem byronian, epopee lirică în care un Demon, „Proteu neobosit" și strălucitor („Ca îngerii întocmai cu aripi zburătoare, / Cu ochi pătrunzători") desfășoară în fața poetului siderat o altă panoramă a deșertăciunilor. Visarea curgerii heraclitiene prin simbolism acvatic și pe care la noi o inaugurase Alexandrescu nu-i lipsește nici junimistului care enunță cum „trec generații întregi și fără nume / Ca valul peste val", iar Nilul „Cu valurile sale de vînt rostogolite" corespunde cu legea trecerii „pe jalnicul pămînt". Blestemul timpului, „putere peste samă", „fără milă" care „rîde", „privind cu nepăsare / L-a omului necaz", constituie o „vecinică enigmă de minte nepătrunsă / Din veacuri pînă azi!" Esența acestui numen se sugerează prin epifenomene, tablouri ale unei istorii aflată sub puterea Demonului. Va fi evocat Egiptul (după marile

Scanned with OKEN Scanner

viziuni heliadești), Ellada, Roma, Valhala, întrucît „toate pier ca spuma / Pe-acest bătrîn pămînt" (Tema clasică, *Ubi sunt* și ecourile biblice din *Ecleziastul* interferează melancolia temporalității romantice). Permanența malefică a istoriei rămîne însă schopenhauerianã: „Tot Răul, tot Durerea, tot Moartea domnitoare". Mult mai talentat, *Samson Bodnărescu* se va proiecta în figura unui „scriitor" taumaturg, care descifrează lîngă o ruină cu „gîrbove ziduri", „Deschisele pagini a cărții de sute de veacuri", Cartea timpului însuși. Să nu uităm însă că în *Epigonii*, poem al marelui său contemporan, publicat deja, Negruzzi fusese văzut cum „șterge colbul" de pe „mucedele pagini" ale istoriei naționale. Ideea recreerii trecutului ca *lectură* a Cărții temporale în care foile sînt secole și vîrste, reprezintă o metaforă centrală a mythistoriei. Fapt e că poemul lui Bodnărescu, *Ce poate fi, va fi*, care a stîrnit perplexitatea „Junimii", ne sună astăzi acut-eminescian. Înțeleptul mut, lector al Cărții numenale îi adresează poetului interogații vizînd tranziența civilizațiilor și chiar a cosmosului: „Văzut-a el poate cum vremea tot strică; / Din falnici palaturi cum face nimică? sau „Văzut-a cum timpii din ceruri rump stele / Și-n haos le-aruncă, se joacă cu ele?" Chiar dacă timpul devoră totul, legea sa rămîne însăși esența dialectică a vieții, *devenirea*, concept fundamental al istorismului romantic. De accea magul consfințește acest adevăr în singurul răspuns dat poetului: „De ce ți se pare că este perire / Schimbare de forme în vecinica fire?"

Exemplară pentru metafizica sceptică a timpului rămîne regresia eminesciană în eul adînc, receptacol al cursului istoric în *Memento mori*. Ivită din abisul imaginarului, din depozitările sale culturale, „memoria-imagine" coincide cu realizarea unui „prezent al trecutului" sub astrul bivalent al conștiinței și subconștientului („luna argintie ca un palid dulce soare", „turma visurilor mele"). Aici „vrăjile" și „basmele copile" duc la revelația mythistoriei însăși. Spre „apele sfinte" ale acesteia, (timpul sacru) sau „lumea-nchipuirii" pătrunsă de „cîntare" orfică alunecă „luntrea" poetului refractar lumii „cea aievea". Inainte însă de a se părăsi în voia tixpului mitic, el enunță schopenhauerian esența malefică a „civilizației"; „Toate au trecut pe lume, numai rul a rămas". Respingerea lucidității pentru „visare" și „cîn-

Scanned with OKEN Scanner

tare" se operează printr-o descindere sub „Poarta-naltă unde secolii se torc". În acest dom temporal eul universal poate realiza prin concentrare distorsiunea timpului istoric: „Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele / Uriașa roat-a vremei înapoi eu o întorc". Derularea mythistoriei pîndită de eroziune se încheie cu viziuni și enunțuri sceptice. Despre rostul ireversibilului este interogată întîi divinitatea, apoi Timpul ca epifenomen al acesteia („căci din izvoru-ți curge a istorieri gîndire"), „orologiu" ducînd „l-a dezlegării uși". Timpul zădărnicește în cele din urmă efortul „cugetătorilor" prin reversul „punctului de solstițiu", aplecînd balanța spre polul negativ. Prezentul este „apus de zeitate, ș-asfințire de idei" în cadrul ciclurilor fatale „Din mărire la cădere, din cădere la mărire". Focul devorant, „arderi mari" refractă crizele sociogoniei „„războaiele crunte", cufundînd „a istoriei cîmpie" „în oceanul de-ntunerec". Paralel are loc finalul cosmologiei prezidată de „Timpul mort", după care gînditorul fixează aforistic inutilitatea reflexivității. Motivul este că, dacă nu bea „păharul poeziei înfocate" (acceptînd refacerea vizionară a mythistoriei), poetul riscă să recepteze „istoria lumii dinainte-mi repetită / Cu aceleași lungi mizerii", realizînd „cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor", întrucît (schopenhauerian) „eternă-i numai moartea, ce-i în viață-i trecător". Și iarăși principiul energiei vitale proliferează treptele istoriei prin care călătorește metempsihoric „un vecinic Ahasver", „dublul eului suprem", erou simbolic al epopeilor romantice de la Edgar Quinet la Samson Bodnărescu. În același sens în ultimele două variante din *Mureșanu* „puterea care toarce / Al vremei fir" sau „șirul orb al vremei" se arată stimatizate în fața istoriei naționale pe care poetul o vedea în tinerețe nimbată fast. Motivația, din nou schopenhauerianã, este fatalitatea demoniacă; „Și în urechi îmi bate / *Că sîmburele lumii e-eterna răutate*". Ambele poeme fixează teoria sceptică asupra istoriei într-un tablou agonic precedat de rebeliune satanică. Ruinarea domului cosmic *(Mureșanu)* sau „risipa" de coloane și pietre prăbușite *(Memento mori)* domină finalul panoramelor eminesciene.

Implicat în natură și în fluxul civilizațiilor, eul romantic se introspectează pe sine, descoperindu-și în egală măsură

INV. 194727

Scanned with OKEN Scanner

proteiform și frenetic istorismul heraclitian. Drama sa asumată metafizic nu este mai puțin spectaculară decît prăbușirea imperiilor și urmează o axiologie inversă. „S-ar putea spune, scrie G. Liiceanu în *Tragicul* (Univers, 1975), că succesiunea vîrstelor (hesiodice — n.ns.) considerate în sens invers — fier, bronz, argint, aur — reprezintă o serie paralelă cu recesia ontogenetică adult, copil, prunc, făt". Este aceeași mythistorie orientată spre originar, deși de astă dată spre acel „strong-time" al eului cu o tematizare nu mai puțin romantică. De aici importanța propriei relevări și conștientizări, *studiul* eului, descoperirea miracolului de a se recepta și introspecta. Vîrstele faste sînt ale inocenței și ale instinctului (copilăria, adolescența), ale crepusculului dramatic (boala, nebunia bătrînețea), ale pasiunilor (erosul, lupta revoluționară) sau reveria, somnul, asceza, moartea. Abolirea conștiinței prin vîrsta trecută adusă în prezent (același prezent al trecutului) presupune melancolia elegiacă, și acel *Ubi sunt* se restrînge la istoria eului, ancorînd în „eterna pace" a subiectului, în durata pură a timpului său individual.

Dilatînd momentele *mythistoriei* cosmice, sociogonice sau individuale, romantismul românesc realizează astfel o *cronophilie* predilectă, accentuat patriotică în cazul eposului național. Celelalte forme simbolice (mythistoria marilor civilizații și aceea a eului) se subordonează eternului uman. În felul acesta temele istorice ale romantismului subiectivizează timpul prin transcendere mitică, după cum subiectivizaseră materia cu dinamica ei spațială.

Ca și în cazul volumelor anterioare, sperăm ca cititorul să urmărească gravitatea materiei spre arhetipurile literaturii înregistrînd totodată conturul personalităților creatoare, realizat prin însumări.

1987

Scanned with OKEN Scanner

A. MYTHISTORIA OBIECTIVĂ. CIVILIZAȚII ȘI MOMENTE

a. DACIA FELIX

Civilizația care reprezintă astăzi un obictiv prioritar de cercetare pentru istoria și arheologia noastră a fost pentru romantismul românesc cea mai fascinantă vîrstă a mythistoriei naționale. O asemenea manifestare afectivă în fața subiectului mai persistă în sintezele secolului nostru la Pârvan, Iorga, Mircea Eliade. *Getica* celui dintîi evocă o protoistorie geto-tracică fastuoasă cu călăreți vestiți, artizani în metale rare, rituri misterioase de descendență persană desfășurate în peșteri sau „pe înălțimile sălbatice ale munților". Bărbații sînt blonzi cu ochi albaștri și poartă cămăși albe și lungi încinse cu o curea. Cultul solar al lui Mitra, al Marei Zeițe și al lui Zalmoxis accede la un spiritualism monoteist, superior în fața mitologiilor antice. Tot Pârvan, un avatar al eroilor romantici și prin biografie, va vedea în regatul dac o epifanie a Elladei, întrucît un car de luptă are „două roți ca la Homer". Fraza istoricului respiră voluptăți picturale în evocarea pileaților cu „mantiile lor (...) prinse cu fibule nesfîrșit de variate ca tipuri și mărime", iar „cingătorile (...) cu plăci de metal", pe lîngă podoabe feminine din bronz și aur, „inele de cîrlionți, ace de cap, diademe, brățări, colane" *(Dacia.* Ed. V). Iorga în *Istoria românilor (Histoire des Roumains*, 1937, E.F., 1937, I) glorifică întîi barbaria tracilor atestată de poezia lui Ovidiu, apoi „neamul îndărătnic al dacilor" sfidînd puterea Romei, luptele dacoromane și mai ales măreția lui Dacebal. Nu mai puțin cunoscutul studiu al lui Mircea Eliade *(De la Zamolxis...)* glo-

Scanned with OKEN Scanner

sează despre *Dacii și Lupii*, confrerie războinică și despre grotele rituale ale lui Zalmoxis.

Sursele istorice sînt astăzi în mare măsură aceleași cu ale izvoarelor romanticilor noștri de la precursori ca Asachi la Kogălniceanu, Bolliac, Baronzi, Hasdeu, Bolintineanu, Eminescu. Se pornește tot de la Herodot, Strabo, Dio Cassius, Pomponius Mela, Frontinus, Florus, Eutropiu. Uneori aceste anale dădeau chiar sugestii de a transfigura *literar* realitatea Daciei, încît în al său *Curs de istorie națională* (1843) Kogălniceanu cita din Pliniu cel tînăr care-l îndemna pe Rufus să evoce geologia colosală a provinciei, „coastele abrupte ale munților" și drama lui Decebal.

Romantismul românesc al începuturilor a receptat această paradigmă a unității și libertății naționale într-o stilistică retorică. Se descoperea o nouă mitologie a zeilor autohtoni (Zamolxis, Gebeleizis, Bendis), austeritatea poetică a moravurilor egală cu aceea a vechilor eleni. Visarea goticului era suplinită prin ascensionalul mineral. Izvoarele istorice greco-romane atestau eroismul războinicilor daci și ospățul din urmă al lui Decebal. Cronicile noastre, pe de altă parte, conținînd evocări ale acestei vîrste de aur circulă mult mai intens spre 1848. Kogălniceanu publică *De neamul moldovenilor* al lui Miron Costin cu referiri la „Dion istoricul" și „Evtropii istoricul". *Hronicul vechimei a Româno-Moldo-vlahilor* aflat în copie manuscrisă la Blaj (unde se pare că a consultat-o Eminescu), se tipărește la Iași cu sprijinul lui Veniamin Costache. „Neprețuitele uvraje" ale lui Șincai, numite astfel de Kogălniceanu, apar sub îngrijirea lui A. T. Laurian, A. Panu și același Kogălniceanu. Ideile centrale ale Școlii ardelene sînt de altfel asimilate de ideologia pașoptistă. Urmîndu-le modelul de panorame istorice, întemeietorul *Daciei literare* dăduse în 1837 un compendiu francez, *Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des Valaques transdanubiens* (Berlin, Behr) din care un capitol se dedica acelorași începuturi cu titlul *Histoire de la Dacie*. Locuitorii aveau toate virtuțile; „braves, justes, sobres, vigoureux et dignes de porter le nom de Daves ou Daces, synonymes de gueriers". Scene repezi ale sinuciderii rituale cu otravă spre a nu se preda învingătorilor pe fundalul capitalei incendiate, elogiul monoteismului vor avea o mare putere de penetrație în evocările romantice.

Scanned with OKEN Scanner

Frecvența notițelor istorice, arheologice din presă atestă interesul unanim pentru același subiect. După 1848 se înmulțesc arheologii diletanți care colindă Carpații în căutarea de vestigii, campanii larg popularizate de ziarele vremii. *Gazeta Transilaniei* comentează îndelung descoperirea podului lui Traian; un „literat transilvan" anunță tot aici traducerile în maghiară și germană din eseul *Antichitățile Transilvaniei sau statistica rămășițelor daco-romane. Foaia pentru minte...* din 1851 inserează semnătura lui Simeon Ulpianu *Suvenire de la străbuni*, un corespondent din Hațeg propune deschiderea unui șantier arheologic în regiunea sa și un oarecare Șt. M. publică febril notițe despre cărțile Sargidava, Mălăești, Hațeg. Alte articole pun sub ochii cititorului istoria dacică. A.-T. Laurian cu *Impărțirea Daciei vechi* și *Istoria Daciei antice*, *Gazeta Transilvaniei* din 1851 anunță tipărirea la Brașov a cărții lui Neigebauer, *Dacia din relicviile antichității clasice... (Dacien und der Ueberstern des Klassichen Altertums)*.

Cezar Bolliac ilustrează ca ziarist această fervoare în descoperirea mythistoriei dacice. Arheolog pasionat în căutare de vetre solare ironizat de Odobescu și istoric (cel puțin în intenție). Bolliac consacră Daciei zeci de articole patetice care inflamează desigur pe cititorii *Naționalului*. Aici el își va relata expediția, iar V. Boerescu îi va consemna intenția de a completa „numismatica" Daciei. *Oltul* anunță în aceiași ani (1857—1858) că Bolliac lucrează la „materialele unei mari istorii a României", intenționînd, bineînțeles, să înceapă cu epoca originilor. Campania unionistă va activiza pana și așa inflamată a „romanticului în jiletcă roșie" (Paul Cornea) care în serialul *Despre daci (Românul*, 1858) va enunța (prefigurîndu-l pe Pârvan) superioritatea spiritualismului dac asupra „materialismului nenobil" în care „putrezeau" grecii și romanii.

„Misiunea noastră, scrie Cezar Bolliac într-un articol tîrziu, este să dăm istoriei timpii dacilor pînă unde ei pot intra în istorie". Cu mențiunea că „istoria" lui Bolliac poate fi extrapolată asupra literaturii, să evidențiem ideea timpului mitic subiacent. Faptul că „timpii" dacilor trebuie întrupați în *scriere* (jurnalistică, literară), răspunde la condiționarea unui „strong-time" omogen și subiectiv, iar pe de altă parte

Scanned with OKEN Scanner

la aceea a unui nou pantheon de zei autohtoni. În concluzie, o natură virgină, o rasă războinică neprevertită în înfruntări homerice cu legiunile romane, mitul Dochiei și al lui Traian, ritualuri impresionante precum jertfirea mesagerului pentru Zalmoxis, un spiritualism de natură pitagoreică dar și orientală (persană), moartea corneliană a lui Decebal compun mythistoria dacică propusă „orizontului de așteptare" al scriitorilor și cititorilor formați în spiritul poeticii romantice.

Începuturile (diacronic vorbind) evocărilor acestui timp sacru vor fi tributare unei retorici lipsită de forță.

Gheorghe Asachi, pelerin român printre vestigii romane, „alviro dacicus", va raporta simplitatea portului țărănesc la „figurile înviete ale strămoșilor antici, sculptiți pe nemuritoarea columnă traiană". Altă povestire istorică va evoca „grota Dochiei", adăpost al „vergurelor" duios îndrăgostite. Încercarea lui de a fonda o mythistorie dacică rezidă în balada *Dochia și Traian*, minată de prozaism. Intuiții poetice sugerează natura telurică a Dochiei, ascunsă „prin a codrului potică", ea fiind păstoriță ce „domnează" „preste turme și păstori". Se sugerează în euritmie folclorică natura vegetală a regatului: „Tronu-i iarba înverzită /, Schiptru-i este un toiag". Metamorfozată în piatră de părintele ei Zamolxis spre a scăpa de urmărirea lui Traian, ea suferă o ascensiune / dematerializare uranică și în cele din urmă „preste nouri luminează / Ca o stea pentru păstori".

Cezar Bolliac materializează în jurnalistica sa nuclee ale timpului mitic enumerate mai sus, menite „să învie timpii dacilor". *Steaua Dunării* care publică ciclul de *Scrisori în țeară* (1856) ne oferă cîteva instantanee contemplate prin mijlocirea textelor lui Ovidiu. Bolliac imaginează înaintarea dacilor la „Tomi" sosind „pe gheața brumată a Istrului, cu căciulile afundate pe cap și cu saricile umflate pe spete". Ei îi sugerează revoluționarului unionist mulțimile delegaților în drum spre București, drept o implicație a istoriei mitice în prezentul cel mai ardent. Ideea continuității inaugurată de cronicari și apoi de școala ardeleană se afirmă în enumerări ascendent gradate, pentru că „noblețea noastră este veche ca pământul", iar „Dacia *biruită*, Dacia *învinsă*, Dacia *supusă*, Dacia *provincie*" nu înseamnă „Dacia *desființată*".

Scanned with OKEN Scanner

Poezia lui Bolliac, mai convingătoare în prima perioadă, amplasează mythistoria dacică în colosalul montan predilect la acest poet (studiul subsemnatei, *Trei poeți preeminescieni*, 1978, și Mircea Scarlat, *Cezar Bolliac* ,1985). Este un început marcat printr-o simbioză a imaginarului mai fertil (chiar preeminescian al geologicului) cu monologuri retoricizate. Simbolismul vérticalului contaminează „palaturile" naturale cu „mulțimi de turnuri gotici în cerul azurit" (*Romantismul românesc*, vol. II, — *Forme arhitecturale*). Materia muntelui va fi, ca și la Eminescu, granitul; „Palaturi milioane din vîrstele titane, / Pîrlite, ruinate, stau negre încruntînd, / Rămasuri tari, semețe, antideluviane, / Ce-mi rîd de timp, de secoli, vecia străbătînd. // Pe-aicea uriașii ai Daciei cei crude / Săgeata otrăvită zvîrlea din mal în mal, / Pe-aicea umblă umbra lui Zamolx ce s-aude, / Pe-aici încura calul viteazul Decebal" (*O dimineață pe Caraiman*). Înfrîngerea „veciei" de simbolurile mineralului ascensional se înscrie în viziunea mythistoriei romantice naționale.

Conglomeratul mitologiilor reperabil ca Bolliac și transfigurat mai tîrziu de Eminescu se înscrie în dacismul înaintașului prin invocarea lui Mitra, zeu geto-tracic de origine persană, uranian/solar. El devine simbol al unirii într-un poem oarecum vidat de personalitate, *La România*, unde se exaltă vechimea dacică, „geniul Daciei", „bătrînul uriaș / Ce doarme, de sunt secoli, pe vechiul său lăcaș". În acest Olimp eteroclit se așază și Zamolxis, spre a dovedi Soarelui că urmașii țin sus (prin unire) „acvila străbună". Și alte poeme pro-unioniste apelează la simbolismul teogoniei dacice fără, din păcate, fiorul liric al primei etape din lirica lui Bolliac. Jurnalismul retoric a secat în cele din urmă albia literară a înzestrării sale.

Bogdan-Petriceicu Hasaeu, geniu proteic, își va descoperi din adolescență ființa națională (vezi vol. I al studiului nostru), în fibra sa dacică. Într-o strofă restituită de E. Dvoicenko (*Începuturile literare ale lui B.-P. Hasdeu*, E.F. 1936) romanticul își proclama în rusește „substratul": „Sînt dac cu trup și suflet, / Și cu mîndrie pun pe asta preț! / Sînt Dac, nu sînt Roman defel, / Pentru Romani nu am decît dispreț!" (trad. ns.) Aceeași atitudine va persista după sosirea sa în Moldova, declanșînd replica latiniștilor, „doc-

Scanned with OKEN Scanner

tori ardeleni", adepți ai unei poziții extremiste. Articolul polemic *Perit-au dacii?* (*„Foiță de istorie și literatură*, 1860) construit prin însumarea unor simetrii oratorice se încheie cu interogația din titlu. Se invocă explicabil „mărturiile scriitorilor contimpurani cucerirei Daciei" utilizați, cum știm, de cronicari dar și de pașoptiști. Acuzat de detractorii săi ca „fantasmagoric-galvanicul înviitoriu al dacilor", Hasdeu susține tranșant coexistența celor două trunchiuri din care „niciunul n-a fost predomnitor". Predilecția pentru matricea mitică explică totuși aura romantică a elementului „barbar" și dionisiac.

După momentul revoluționar/unionist, dar și în miezul acestuia (ne referim la *Cîntarea României*) mythistoria Daciei solicită specia epopeii, clasică în principiu și romantică la noi prin frecvența inserției lirice. Panorama campestră sau de amploare cosmic-montană reprezintă pandantul spațial al eternității. Războaiele daco-romane, cvasi-homerice în desfășurarea lor fastuoasă, figurile titanice ale marilor adversari, Traian și Decebal, consună cu titanismul. Nu întîmplător Nicolae Iorga vorbește despre „spiritul romantic" al „epopeii" lui Traian (*Historiere des Roumains*, II, ed. cit.), condiționînd descifrarea documentului istoric printr-o formulă a prezentului, a evenimentului din vechime raportat la mentalitatea ce abia urmează să se instaureze, — la urma urmelor acea lectură a *trecutului prin prezent* aplicată mentalității revolute. În Roma imperială, se explică Iorga, „un curent romantic, spirit epopeic excită, stimulînd expansiunea spre ceea ce era ieșit din comun, exotic și riscant" (trad. ns). Faptul că spiritul tutelar al împăratului roman este Alexandru Macedon, ne trimite la cunoscuta serie a eroilor romantici, mai cu seamă că a doua proiecție are ca termen de referință pe Napoleon. Aflăm astfel că după victoria de la Tapae, Traian se simte „ca Bonaparte în Egipt". Regele dac apare încadrat în aceeași familie spirituală întrucît, semnalează Iorga, din această „atmosferă generală pleacă de altfel întreprinderea eroică a lui Decebal însuși". Specia epopeii migrează prin urmare din eposul clasic spre formule romantice vegheate de mythistoria Daciei.

Scanned with OKEN Scanner

Alecu Russo inserează secvențe aluziv-dacice în poemul său de inspirație biblică. Mitul se în scrie la el într-un cadru bucolic-mioritic subliniind antitetic plînsul, „lacrămile" unui „norod nemîngîiet", ca ulterior în doina lui Octavian Goga. Accentuarea epitelelor antepuse dau evocării un ton liturgic: „Verzi sînt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spînzurate de coastele dealurilor, limpede și senin cerul tău; munții se înalță trufași în văzduh; rîurile, ca brîie pestrițe, ocolesc cîmpurile; nopțile tale încîntă auzul, ziua farmecă văzutul". (4). Versetul următor evocă timpul originar apelînd la simetriile folclorice, la interogațiile retorice ale baladei pastorale; „Pe cîmpiile Tenechiei răsărit-au florile? ...Nu au răsărit florile, sînt turmele multe și frumoase ce pasc văile tale; soarele înrodește brazda" (5). Antiteza sublimului natural față de înrobirea națională reclamă alegoria curent-romantică (byroniană) a patriei văzută ca femeie devorată de un rău ascuns: „Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară" (4) și „Pentru ce gemi și țipi, țară bogată?" (5). Fatalitatea unei istorii ostile (idee ce va reveni la Eminescu) va fi sugerată, drept răspuns, de „îngerul peirei", aducător al dezechilibrului într-un spațiu/timp sacru. Decelăm mitul dacic al libertății totale întrucît „poporul era îndrăzneț ca vulturul, războinic și trufaș ca taurul neîngiugat" (11). În seama „bătrînilor" în care recunoaștem barzii de sugestie ossianică lasă Alecu Russo evocarea Daciei în *Cîntarea României*. Privirea lor deslușește ascensiunea treptată a formelor în lumina cerului „limpede". Întîi apar „cîmpii frumoase, împrejurate de munți verzi", năpădiți de „păduri tinere" care „umbreau dealurile". Opulența pastorală („turmele", „armasarii... jucîndu-se prin rarișteˮ) se desfășoară sub ochii unei alte muze a militantismului romantic, „slobozenia", „copilă bălăioară cu cosițe lungi și aurite", ipostază a Cosînzenei. Armonia formelor spațiale, beatitudinea comunei primitive (teză a socialismului utopic), viața ca trecere lină preced viziunea proletarului eminescian din cunoscutul poem. Armonia naturii cu sufletul omenesc duc la perceperea unui timp omogen, fără momente critice, întrucît „umbra văilor, pămîntul și aerul ceriului era deschișii tuturor: iar viața se trecea lină ca un vis și cînd agiungea pe om nevoile bătrîneților și moartea, el se ducea, zicînd: Mi-am trăit zilele". Conotația mitului

Scanned with OKEN Scanner

dacic devine mai clară pe măsură ce ne apropiem de secvența bătăliei precedată de alterarea elementelor. „Aerul se turbură", apar „nori întunecoși", animalele „se învîrtesc", „nechează jalnic", oamenii strigă. Înfruntarea armată, „amestecul unei bătălii" are loc, desigur, între legionarii romani „îmbrăcați în fier", cu „coifuri" și „pavezi" și dacii „cu pepturile goale", „capetele descoperite" și care „se luptă cu furie". Căderea Daciei se deplînge prin litania arhaizantă „țara slobodă a perit !" și prin semne cerești, „o pară grozavă în urma unui „coșciug" ce se "rădică" (semnul morții lui Decebal). Urmează o scenă în gust preromantic a împăcării generale cînd „învinși și învingători cad în genunchi, și la lumina flacării își dau dreapta și se iau în brațe". Țara acum „binecuvîntată" se bucură de pe urma unirii simbolice („rudirea") a inteligenței cu „barbaria" liberă, „a crivățului cu pustia, a bărbăției cu mintea, a slobozeniei cu puterea". Un „popor nou" se naște apoteotic din „sînge" și „foc" Închiderea acestui arc mythistoric cuprinde un apel curent-pașoptist la lupta revoluționară, așa cum l-am aflat și la Bolliac. „Deșteaptă-te, pămînt român !" — strigă Alecu Russo (lector pătimaș din Lamennais, Michelet și Quinet), „Cinge-ți coapsa. țară română !" Mesianismul creștin inseparabil de mentalitatea secolului romantic explică finalul apocaliptic: „Urlă vijălia de pe urmă... Duhul Domnului trece pe pămînt".

Poemul epopeic al lui Alecu Russo implică astfel mitul dacic în argumentația romantismului românesc revoluționar. În urma acestor decenii proliferează încercări de epopei versificate pe care le regăsim reunite în antologia *Epopei naționale* de T. Vârgolici (Ed. „Minerva", 1976). Selectînd cîteva, subsumabile mythistoriei dacice, precizăm de la bun început imperfecția lor artistică, motivînd includerea prin criteriul diacronic implicit al acestui studiu, ca și prin existența unor fragmente de poezie viabilă. Pletorice în general, cu balast anecdotic, ele reprezintă totuși direcția romantică a reiterării mitului în prezent. „Fiorul" în fața sacrului se manifestă în digresiunea lirică motivată de peisajul ideal și de areopagul eroilor și zeilor autohtoni. Ceea ce am căutat să izolăm de fiecare dată a fost meditația explicită asupra timpului ca emanație a spiritului universal, misterul ireversibilului, ciclurile civilizațiilor puse în mișcare de motorul

Scanned with OKEN Scanner

răului, argumente ale unei metafizici sceptice. Filosofia romantică a istoriei va rămîne aceeași la Eminescu supunînd opera înaintașilor unui regim estetic diletant, de creionări și eboșe, prefigurînd capodopera. Punctarea ideilor are prin urmare justificarea unei poetici aferente sentimentului temporal concretizat prin mythistoria Daciei.

Scriitor poligraf încercînd toate genurile literare, *George Baronzi* încearcă *(Daciada)* meditații metafizice în monologul lui Buridei. El vorbește aici despre „sorii" ce „se mișcă cu planeții lor / Împrejurul unui punct nemișcător" și ajunge la interogații privind Durata; „Timpul care este nemișcat în cer / Nu-i al nemuririi lămurit mister?" După configurarea celor două entități corelative, Baronzi enunță „legile" imuabile („neschimbate") ale timpului care antrenează totul în traiectoria sa circulară („Tot ce e în lume sau în ceruri sus"). Soarele însuși, după ce "răsare și apune iar", se reîntoarce „în același punt". Rotirea civilizațiilor este corespondentă mișcării planetare: „Stele, oameni, plante, cîte-n viață sunt, / Nencetat se mișcă și se învîrtesc / Într-un cerc în care nu se rătăcesc". „Eul nostru" (Spirit absolut), arheu centripet, rămîne soarele real al galaxiei și al civilizațiilor presupunînd proliferarea la nesfîrșit a indivizilor „Cu identitatea propriei naturi, / Dar cu conștiința altei semnături". Recunoaștem parcă idei eminescian-schopenhaueriene în simulacre plate. Finalmente apare metafora-simbol, *Cartea timpului*, „deschisă pentru cine vrea, / Pentru cine poate să citească-n ea", cu alte cuvinte pentru un avatar al Spiritului universal.

Ideea subordonării omului față de timp este mai convingătoare în *Traianida* lui *Bolintineanu*. Meșter al ritmurilor incantatorii, poetul interferează tabloul războinic cu un intermezzo muzical dedicat nocturnului: „Noaptea își scutură roba cu stelele, / Roba se undoaie lină pe lume. / În încrețirile-i palide, umede / Fîlfîie orele fără de nume / Ce port durerile sau dezmierdările / P-ale lor aripe, slabului om, / Al trebuințelor și al dorințelor, / Fără de margine, mizer atom!" Legea timpului, caducitatea umană (teză a filosofiei sceptice) se conjugă la Bolintineanu cu viziunea heraclitiană a istoriei, implicînd principiul meliorist: „Progresul este legea și ținerea în loc / E amorțirea tristă". La fel de optimist apare Zamolxis ce o înfruntă pe „Izis", „crudul rău", „moartea",

Scanned with OKEN Scanner

„ura". Totodată, zeul suprem al dacilor glorifică forța gîndirii, „aer neprins, nepipăit" supraordonat „materiei brutale", ca și binele biruind „fapte ursite, imorale". Aforismele armonios construite sună iarăși eminescian, ca de pildă „Credințe și iluzii ale acestui lut, / Ce nu mai este astăzi ce-a fost la început". Finalizarea istoriei pare să fie văzută în spiritul accederii hegeliene spre divin, întrucît „Orice societate și lumea împreună / Au cîte o misiune dumnezeiască, bună".

Asemenea meditații despre timp întăresc fixarea Daciei într-o lume eternă care anihilează *trecerea* printr-o imagine auroralã. Epopeile secolului trecut unesc evocările acestor edenuri (de unde lirismul) cu eposul înfruntărilor eroice daco-romane. Zeii Daciei și spiritele mitologiei române se implică în destinul mythistoriei, ca și în relieful „memoriei-imagine", transferată în prezentul literaturii.

George Baronzi se va lăsa tentat de martirii lui Chateaubriand, deoarece în *Daciada* sa, Andrada, fiica lui Decebal, va primi noua lege spre a fi condamnată de marele preot al lui Zalmoxis la ardere pe rug. Eroina exprimă ideea politeismului refuzat, deoarece îl convertește pe Buridei, luptătorul dac la credința ei. Oroval, salvatorul apărit la timp, nu poate însă prevedea atacul geloasei Plauta, de mîna căreia va și cădea răpusă fiica regelui dac. Lăsînd însă la o parte subiectul artificios, putem descoperi priveliști montane în care desluşeam una din formele predilecte ale imaginarului romantic (Vol. II al studiului nostru, *Concluzii*: *Structura imaginarului*). Într-adevăr, Buridei din Bran, „Om înalt și chipeș", își are bordeiul „Între munți sălbatici, locuiți de zmei, / Unde curge-n spume Oltul printre ei, / Unde cresc copacii nalți și înnodați, / Toți bătrîni ca lumea și de ea uitați, / Plopii drepți și țanțoși, brazii cei bărboși, / Cornii nedumestici, salcii somnoroși". Un asemenea codru secular (masculin) poate deveni feeric și nu întîmplător, „pădure" erotizantă (vezi vol. II al prezentului studiu, cap. *Natura ocrotitoare*). Atunci ea va fi la Baronzi „adăpost liniștit și tainic, unde te dezmerzi / Așezat la umbra arborilor verzi / Unde vin adesea zînele din munți / Pe un lac de rouă și pe sloi drept punți, / Și de unde zeii le răpesc din somn / Și le duc la dînșii, în palat de domn". În mythistoria Daciei

Scanned with OKEN Scanner

pătrund astfel spiritele credințelor populare consfințite de numeroase basme. Și mai explicit se sublimează altundeva simbolismul feminin al non-eului, emisfera predestinată spiritului (animus) prin organicitate. Iată prin urmare că „E femeia — floare, e femeia — stea, / E femeia — umbră, măgură, vîlcea", ceea ce chiar în lipsa geniului literar nu rămîne mai puțin expresiv pentru imaginarul romantic. Dacia însăși, anamorfoză a Dochiei, va fi prin urmare feminină, tutelată de lună ; timpul ei va putea fi rememorat numai prin cufundare în inconștient, de unde invocările muzicale și prezența zeităților feminine într-o ambianță agrestă. Nu altfel va aborda Eminescu tema Daciei ca somnolență erotic-feminină într-un timp al subiectivității. Revenind la modestul său predecesor, George Baronzi, notăm contrapunctul de după scene bataliste (puțin inspirate), cînd epopeea se circumscrie etnograficului: portul feminin în Dacia și elementele unui belșug bucolic. Corespondențele cu viața rurală sînt evidente. Iată deci că „Fetele de țară, tote-n albe ii, / În androace crețe și-n tivilichii / Sau în fote strîmte și în lungi conduri, / Cos broboade-n prispă cu destrămături". Bălțile pline de pește se evocă prin enumerări savante dar și pitorești ale speciilor: „Dincolo de lacuri, luntrile plutesc / Cu pescarii-n ele care pescuiesc / Cleanul și siparul, gariță, șaldău, / Vîrlogit, plătică, lostriță, șalău, / Rișior, guleasă, florcă și verdeț, / Odoviță, păstrăv, mreană și soreț, / Tîscov și plevușcă, belghiță, scobar, / Crap, biban și știucă, cuțitoi, fusar". Într-un iarmaroc cinegetic apar uneltele de pescuit precum „Ispale, carme, undițe, năvod, / Plase și aloave, mreje, cristasin, / Pletere, ostrețe" Acest paradis al florei și faunei nealterate va cunoaște agresiunea unui „destin feros" (mitul celor patru vîrste) și anume năvălirea legiunilor romane. Alegoria Dochiei tutelează mythistoria dacică în crepuscul cînd „Noaptea scaldă-n lacrimi văile adînci". Tot luna malefică va oferi ochiului privelișteа Sarmisegetuzei incendiate „sub a morții lege".

Epopeea lui Baronzi, inadecvată în evocări eroice, se salvează prin culoarea și pitorescul descrierilor, potențate lexical prin izul arhaic al enumerărilor.

Dimitrie Bolintineanu convoacă în *Traianida* un conclav al zeităților autohtone („candida Dochia / Cu dulci zîmbiri",

Scanned with OKEN Scanner

Zamolxis, soțul ei, care „de bine e emblem", Cosinzeana) dar și orientale ca „Izis". Însoțirea celor doi zei dacici, „amorul divin" are loc pe fundalul armoniei sferelor („imn melodios") și al florilor „ce se profumă" ca în edenul *Anatolidei*. Menirea „himeneului" este să perpetueze principiul spiritual „Din care toate-n lume iau existența lor". Cea dintîi zămislire va fi a Daciei, țară mitică prefigurînd episodul din *Memento mori*. Regatul uranic al lui Zamolxis cu șapte ceruri, „scările șapte cu numărul", se evocă prin dematerializarea montană: „Este o pulbere de-aur pe plai, / Sufletе-n frunțile munților scînteie, / Poleie vîrfele silvei din rai". Cerul ultim, recompensă a virtuoșilor, desființează durata, întrucît aici „Timpul nu scutură dulcea junețe" purtînd sufletele într-un extaz orific între „răcori molatice" unde „Orice pas rîură un trandafir". Cît despre viața terestră a oștenilor daci, ea are ca adăpost pădurea și alimente divine consacrate ca hrană, amintindu-ne iar episodul respectiv din epopeea lirică eminesciană. „În silve dacii ospăt și șed toți în tăcere, / Ei nu mănîncă carne, ci azimă de grîu, / Și plantele, și fructe, și faguri dulci de miere . . . " Alterarea paradisului și instaurarea unui timp profan coincide cu blestemul (și el preeminescian) al lui Decebal adresat romanilor. Lupta călare, secvența preferată a lui Bolintineanu, are pregnanță fonică: „Mîndre sînt cetele, caii numizilor / Sunt fii ai vîntului. Calul pe cal / Mușcă și nechează. Trec și vin altele, / Astfel cum undulă val după val". Victoria legiunilor, urgia potopitoare, incendierea capitalei dace se evocă amfibrahic, cu o mare densitate verbală: „Fîlfîi stindardele, bubuie văile, / Codri răsunetul lung îl repetă. / Gemete, strigăte turbură aerul / Sună a luptelor crudă trompetă. /Sparge castelului porțile, oștile / Intru cu torțele, urbea s-aprinde". Căderea finală a Daciei prăbușește pădurea axială simbolică: „Astfel se scutură arborul inimei, / Regele Daciei pleac-a sa frunte". Retrași în codri de nepătruns, dacii lasă doar bocetul Eudochiei (anamorfoză a numelui consacrat) să umple văile cu sonuri liturgice: „Las dacii-n urmă-le castrele, armele, / Semnele, văile pline de sînge. / Moartea și flacăra trec peste Dacia ! / Geniul Daciei în noapte plînge !" Totuși încheiată cu un final apoteotic la care iau parte „ca trinitate" Isis, Zamolxis și Dochia, *Traianida* sugerează deschiderea

Scanned with OKEN Scanner

unei alte spirale temporale faste, geneza noii etnii, chiar dacă la un mement dat „Izis" semnificase principiul negativ.

Strofele viabile și pe care am căutat să le identificăm figurează un spațiu muzical, celest și chtonic-silvan cu o debordantă viață a formelor.

Aron Densușianu (tatăl istoricului cu teoria imperiului pelasg) dă în *Negriada* o viziune mythisotrică asemănătoare a Daciei. Deși rămîne paradoxal ca tocmai Dochia, „veche zeitate dacă", să acționeze spre „a împiedica trecerea lui Negru și întemeierea statului român" romantismul „memoriei-imagini" rămîne incontestabil. Fosta Dacie apare ca vale mirifică guvernată de Somn „cărui se-nchină și zei și muritori", imagine legănată de un iamb amplu cu cezură: „Colo-n adînc în codri prin care sfîntul soare / Înfrînt de lunga-i cale coboară-ntre Carpați, / Acolo-n depărtare e-o vale-ncîntătoare / De pomi acoperită și d-arbori minunați. / Pe-ntinsele lor ramuri rînd floare lîngă floare / Și nasc fără de fructe popoare mari de flori. / Prin fragedele frunze dulci raze de la soare / Străbat abia mijinde și răcoroase bori / Șoptesc prin flori, prin frunze, prin iarba vie, verde, / Și moale ca mătasea, pe plaiul cel divin. / În rîul ce prin iarbă strălуce și se perde / Murmur-atît de dulce, șoptește-atît de lin, / Încît pe nesimțite și minte și-ochi îmbată / Le fură și le-nalță p-un plai de paradis / Mii fluturi d-aur zboară prin valea minunată / Și fiecare flutur e cel mai dulce vis". Valea, formă spațială a femininului ocrotitor se suprapune peste anistoria Daciei dînd inflexiuni erotizante evocărilor, așa cum le-am înregistrat și la George Baronzi, și în poemul eminescian pe care îl păstrăm în subtextul tuturor analizelor. Strălucirea virginală a vegetației, supradimensionarea florilor, a fluturilor, alternarea văii cu „plaiul cel divin" creează o prefigurare a spațiului de eden mioritic. Dar viața estetică definitivă a *cronophiliei spațializate prin imaginea Daciei* va aparține, cum este firesc, numai poetului național al românilor.

Mihai Eminescu, cel ce a definitivat mythistoria Daciei are, am mai enunțat în *Introducere*, o adîncă metă-fizică a timpului. Am ilustrat tot acolo acest mecanism al conceptului eminescian, dar cîteva amplificări nu vor fi, sperăm, lipsite

Scanned with OKEN Scanner

de interes. Ne propunem precizarea ciclurilor sociogonice de la mythistorie la „cădere" sau de la timpul sacru cu o natură ideală la cel profan însoțit de imersiunea „culturii" mitice în apele mării. Capătul mare al întregei spirale va conține imaginea catastrofei cosmice și intrarea în „eterna pace" a elementelor. Mythistoria, „Cînd basmele iubite erau încadevăruri, / Cînd gîndul era pază de vis și de eres" (*Povestea magului*) poate fi transferată în prezent prin visare fertilizată de foc. Discursul ținut de Poesis (*Povestea*) enumeră chiar puterile acesteia în structuri folclorice românești ca transfigurarea faptelor, a sentimentelor (prin melopeea doinei și resuscitarea trecutului ca privilegiu primordial). Apologia întărește supremația celui din urmă materializat prin tensiunea imaginației. „Dar mult mai bine-mi place să rump acea perdea / Ce-ascunde Viitorul — Trecutul după ea. / Să sfîrtec ca un fulger perdeaua cea de fier". Dificultatea reintegrării în alt timp cere mutația violentă a viziunii pirice („fulger") care animă un imperiu de imagini revolute. Atunci poetul supune lecturii sale creatoare istoria: „Să văd gloria moartă, să văd *trecutul-rege* / Cum într-o lume moartă surîde și petrece". (s.ns.). Invocația finală solicită reîntruparea din adîncurile inconștienței: „Trecut apari din noapte ... iluziuni din cer / Făceți a voastre umbre să pară adevăr". Acest „adevăr", de fapt „memoria-imagine" realizată prin cuvînt va fi purtată panoramic „pe-a visării lucii maluri", iar civilizațiile se vor ivi din valurile gîndului ca *„mitici* stînce" (*Memento mori*). Succesiunea, trebuie s-o recunoaștem, nu va fi o premieră a poetului național: o practicasera parțial Volney, Byron, Hugo, Madách, și la noi Anton Naum, citat în *Introducere*. Nu mai spunem că *Ubi sunt* se integra ca temă a cunoscutului poem la Miron Costin. Panorama „deșertăciunilor" eminesciene va fi deci curentă în secolul trecut incluzînd și *Istoria* lui Herder. Doar că la poetul național (spre deosebire de junimistul A. Naum), Babilonul, Palestina, Egiptul, Grecia, Roma, Valhala, Franța napoleoniană lasă un loc preferențial Daciei (peste 100 de strofe), făcînd din valorizarea mythistoriei naționale un arhetip al trecutului. Triplul roman al fiecărei „culturi" (geneză — „mărire" — „cădere") are ca termen final (după invocarea regresivă a Nordului) o interogare a *sensului* pe care-l are timpul în lumina reflexivității (opusă „visării") și timpul ca epifeno-

Scanned with OKEN Scanner

men al divinului. Deşi în această privinţă axiologia pare disjunctivă, hegelian-melioristă (conţine adresarea către divinitate „Oare viaţa omenirei nu te caută pe tine"?) şi schopenhaueria-nietzscheeană („E apus de Zeitate, şi-asfinţire de idei"), ea celebrează titanismul spiritual biruind principiul biologic, temă curent-romantică („Cum în fire-s numai margini, e în om nemărginire, / Cît geniu, cîtă putere — într-o mînă de pămînt"), reluată în *Scrisoarea I*. Între altele, harul gîndului „neaprofundabil" este tocmai acela de a concepe epopei romantice, — „Viaţa turbure şi mare a popoarelor trecute", iar pe de altă parte a gîndi fluxul temporal ca atare; „Timp, căci din izvoru-ţi curge-a istoriei gîndire,/ Poţi răspunde la-ntrebarea ce pătrunde-a noastră fire, /Ca enigmele din care ne simţim a fi compuşi?" Simbol sintagmatic al circularităţii, central pentru viziunea romantică este „roata istoriei întorcînd schiţele ei" care contrazice raţionalismul „cugetătorilor" prin mister fatalmente implicat. Dihotomie socio-cosmică, timpul mythistoric devine „cadavru" osificat, „veşnicie". De pe o asemenea poziţie a conştientizării el se refuză ca dat transcendent, iar poezia istoriei face loc pesimismului filosofic confirmat de repetarea aceloraşi „lungi mizerii" cu diacronie ciclică („istoria lumii dinante-mi repetită"). Pătrunderea acestor adevăruri în *Memento mori* o găsim precedată de epitete metaforizante ale obscurităţii temporale („norii de secoli") dar şi ale dezagregării ei, norii, fiind domuri „cu bolţile surpate". Diagrama naşterii, măririi şi surpării statelor demonstrează iminenţa degringoladei, viitorul fiind aprioric semnalat de trecut. Identificarea (schopenhaueriană) a acestor registre dezleagă sceptic „cifra vieţii cea obscură", încît: „Vrei viitorul a-l cunoaşte, te întorce spre trecut". Odată stabilită „legea", se proclamă inutilitatea reflexiei şi, dimpotrivă, iarăşi, negarea acesteia pentru „păharul poeziei înfocate", condiţionare a epopeii romantice prin mitizarea istoriei.

Matricea mării, spaţiu genetic şi thanatic în simbolismul mitic şi acela eminescian, devine, în ideea circularităţii timpului, un rezervor al mythistoriei însăşi. Interogaţiile poetului adresate divinităţii capătă relieful imagistic al vulturilor ascensionali care cad apoi „în mare /Unde mitele cu-albastre valuri lungi, strălucitoare, / Înecînd a mele gînduri de lungi

Scanned with OKEN Scanner

maluri le risip". Sensul este al viziunilor mythistorice ce se nasc din imaginația abisală a poetului, o mare a arhetipurilor. Tot în „marea cea albastră" se cufundă stelele spre a se întrupa în „copile albe cu părul blond și des", Idei ale originarului populat de „basmele iubite", vis, gînd și „eres" (*Povestea magului*). Marea „de amar", înghețată, din *Povestea* ar semnifica stratul prezent al luciditătii dizlocată de visare (calorică) și de idealul național (lumina „astrului polar"). Sub aciţunea acestora se trezește în adîncuri mythistoria, „În fundul ei sălbatec e cîntec și lumină". Vîrstele sacre își trag prin urmare începutul din mare spre a se retrage sub pînzele ei. Faptul că zeii civilizațiilor ideale se întrupează și descind în valuri, fac din acest spațiu matern o matrice a ciclurilor temporale.

Panorama deșertăciunilor evocă fețele mythistoriei în care Dacia își cucerește un spațiu iradiant. „Documentarea" datează din epoca studiilor, așa cum susține G. Călinescu în monografia sa. Titlurile nu sînt noi; le consultaseră nu numai pașoptiștii, ci și cronicarii sau autorii Școlii ardelene, așa că notele lui Eminescu (ms. 2257, f. 412) din Herodot, Eutropius, Cassiodor, dar mai ales Dio Cassiu (ms. 2286, f. 37—38) nu trimit la surse inaccesibile. Se adaugă însă studii contemporane poetului ca traducerea din J.F. Neigebauer, *Dacia din relicviile antichității* care pune în circulație figura ipoteticului rege Sarmis (devenit eroul unei postume). Alta, celebra lucrare a lui Th. Mommsen, *Römische Geschichte* (1856) realiza în plus prelucrarea literară a acestor izvoare vechi. Dar tocmai fiorul credințelor păgîne, „mitologia română" conceptualizată de Asachi, Russo, Bolliac (vezi vol. I) completa filonul livresc prin sîngele mythistoriei naționale. Atunci cînd Traian, Decebal sau Sarmis conviețuiesc cu Zamolxis, Dochia, Cosînzeana dar și Mitra (zeu persan), Dacia cunoaște mythistoria. Asemenea sinteze încercate și conceptualizate de Bolliac se adîncesc la Eminescu prin glasurile și simbolurile elementelor. Așa se face că Dacia sa imaginată în baza unor date devenite bun comun al epocii, se dematerializează evanescent sau, dimpotrivă, se „goticizează" ca dom granitic natural, geologic. Această tabuizare a unei cetăți dispărute prin vrajă malefică (invazia timpului profan) și descifrabilă de harul inițiatului, fixează și mai limpede ruptura temporală—mythistoria subiectivizată, o

Scanned with OKEN Scanner

Dacie — „cultură", în fața „civilizației" ce implica degradarea în virtutea structurii aprioric tranzitorii, „din mărire la cădere".

Cum opera eminesciană conține în diacronia ei etapele poeziei anterioare, sînt de notat cîteva poeme de tinerețe dedicate Daciei. *Povestea* invocă retoric astrul tutelar al „bolnavei" Românii, „ideea sîntă-a Daciei unite", „A Daciei bătrîne, a Daciei romane". Notăm pe de o parte retorica abstractă a unui Bolliac, pe de alta extinderea sacrului asupra epocii romane, reprezentînd în *Memento mori* abdicarea de la eonul mitic. *Odin și Poetul* conține imaginea capitalei dacice „cu turnuri de granit, cu turnuri gote" în interogațiile lui Decebal, contemporan în Valhala cu marele Ștefan. Răspunsul Poetului desparte net registrele; prezentul profan trădează vechea „mărire" a națiunii, întrucît contemporanii „vorbesc franțuzește și fac politică". Puținele accente retorice din epopeea eminesciană se subordonează ideii de timp binar, de unde antiteza fundamentală *noi/ei*. Motorul spiritual al timpului, „gîndirea" se rupe din matricea arborelui axial (simbol aici etnologic), — „trunchiul ce ni da viață fertilă". Consecința psihică, dedublarea, înstrăinarea se instalează în ființa urmașilor, a „strănepoților" trădînd „a vieții veche uriaș, puternic lanț". Spațiul mythistoriei rămîne arhaicul montan, colosal, afectat strămoșilor „exilați în stînci bătrîne". A-i uita pe ei, este semnul propriei amnezii etnice: „Pe noi singuri ne uitarăm printre secoli fără milă". Disoluția identității aparținea altui timp, profan, nefast, așa că ultima treaptă a dedublării nu poate fi decît neantul pur: „noi murim . . . ramul din urmă din trupina de giganți". În pofida sincroniei sale cu „epigonii", superioritatea poemului se manifestă în harul de a aduce „memoria-imagine" a trecutului „peste adîncimi de secoli" sau „evi de vecinicie" într-o panoramă epopeică a marilor civilizații.

Dacia, verigă de aur în „A vieței veche uriaș, puternic lanț", se așază în continuarea viziunilor pe care le-am menționat la Bolliac, Russo, Baronzi, Bolintineanu, în epopeile lor. Topophilia eminesciană le adaugă spațiile ei feminine alveolare, insula, pădurea, valea. Elementele cunosc și ele sinteze și dematerializări muzical-onirice. Se naște astfel o palinodie a recesiunii (paralelă episodului grec) și în care Tudor Vianu văzuse izvorul eufoniei eminesciene.

Scanned with OKEN Scanner

Hierogamia subterană, premisă a armoniei, se realizează prin logodirea dintre forma feminină (valea) cu aceea masculină (muntele), factori, între altele, ai alternanțelor mioritice. Pe de altă parte cerul / aerul „văratec, moale", solar sau lunar se refractă în apele și ele erotizante născînd edenuri paralele: „Un rai dulce se înalță sub a stelelor lumină, /Alt rai s-adîncește mîndru într-al fluviului fund". În subterane, grote, peșteri, hale, rămîn spiritele tutelare ale mythistoriei dace, precum zeii (în Valhala) sau „ducii daci". Luna, astru oniric regal/feminin, soarele, obiect al cultului mitraic, luntrea Dochiei duc la imobilizarea timpului, la omogenizarea lui mitică. Supradimensionarea vegetalului se suprapune acestor sensuri teogonice. Florile ca „salci pletoase" sau „dumbrave-ntunecoase", „fluturi ca și nave", „oglindă diamantină" captează și emit efluvii sinestezice. Pastoralul, uneori naiv-flamand la predecesori, trece și el în registrul visului/basm. Împărătese-mulgătoare cu donițe albe (semn al sacrului), „Albe trec prin umbra verde", plutirea cailor lunari cu coame argintii, susurul laptelui ce umple pădurea „c-un murmur lin", vii, stupi și pășuni alcătuiesc un eden agrest cufundat într-o amiază crepusculară cu forme imprecise, fluctuante, de o senzuală opulență; „Spînzură de ramuri nalte vițele cele de vie/ Struguri vineți și cu brumă, poamă albă, aurie, / Și albine roitoare luminoasă miere sug; / Caii lunii albi ca neaua storc cu gura must din struguri / Și la vinul ce-i îmbată pasc mirositoare ruguri / Și în sara cea eternă vesel nechezînd ei fug". Ultima sintagmă deloc incidentală, „sara cea eternă" desemnează tocmai timpul mythistoriei dacice revelată „pe-a visării lucii maluri", imobolizată printr-o fastuoasă *memorie-imagine*.

La fel de onirică, lentă, va fi „căderea" / lunecare a Daciei în abisul marin al arhetipurilor mythistoriei ideale, în „sure hale". Atunci apa, plînsul cosmosului îndoliat, „înfiorată de adînca ei durere / În imagini de talazuri cînt-a Daciei cădere / Și cu-albastrele ei brațe țărmii-i mîngîie duios". Dacă ne amintim că într-un alt vers, „mitele" erau valuri marine, atunci plînsul zadarnic al acestora semnifică despărțirea Daciei de anistoria ei fabuloasă și intrarea ei în timpul neomogen, al crizelor naturale și spirit uale.

Scanned with OKEN Scanner

Structura romantică a anistoriei dacice rămîne decisivă pentru acest arhetip literar și după Eminescu.

Alexandru Vlahuță evocă geneza dacilor născuți din cele „două popoare mari", adresîndu-se aceleiași mythistorii. Luptele daco-romane depășesc tot „ce-au văzut timpurile vechi", eroismul „uriașilor învinși" se amplifică prin același instantaneu epic, sinuciderea capilor, „o moarte așa de măreață și de tragică în flăcările Sarmizegetusei". Episodul rămîne arhetipal pentru rezistența națiunii în fața „vijeliilor cumplite" aduse de istoria adversă (*România pitorească*).

Mihail Sadoveanu, format în cultul eminescianismului și al poeticii romantice, dă în *Creangă de aur* o parabolă a inițierii în mythistoria națională.. Geologul Stamatin este un mag novalisian/eminescian care prin descindere în „scoarța pămîntului natal recuperează „epave ale oceanului-timp", metaforă cvasi-eminesciană. Semnele materiale devin „argumentul acestor paleologii, datini și eresuri ale populațiilor din Carpați", „gîndirea strămoșilor mei și însuși sufletul lor", cu alte cuvinte inconștientul colectiv românesc. Stamatin, un avatar, se consideră a sta în „umbra severă a bătrînului preot", alt mag, taumaturg al Daciei, care scrie misterul timpului în „numere de aur". Bănuim astfel, subiacentă, emblema Cărții temporale care apărea și la Samson Bodnărescu, și în *Povestea magului*, cu „legile-n semne din ăst univers". Kesarion Breb, eroul simbolic al parabolei, învață și el „a ceti semnele pe care Dumnezeu le-a pus în lucruri și în oameni". Elogiul cunoașterii vizează la Sadoveanu gîndirea magică sfidînd „silogisme și ipoteze" și năzuind a pătrunde „în miezul lucrurilor" prin „embleme", „hieroglife", „simbol" ca odinioară cînd „metafizica se înfățișa într-o horă de zeițe". Natura romantică a acestei meta-fizici se poate argumenta prin cele două căi de acces despre care vorbea și Heinrich von Ofterdingen. El deosebea drumul „trudnic, nesfîrșit, al experienței" de celălalt, „aproape un salt, drumul contemplației lăuntrice". Această din urmă cunoaștere inițiatică se practicase în Dacia sadoveniană „de la Burebista", cînd strămoșii stătuseră „c-o inimă nouă

Scanned with OKEN Scanner

în fața minunilor", garantînd lui Stamatin „înțelegerea eresurilor (obsedant termen eminescian n.n.), a datinelor, a descîntecelor, a vieții intime a poporului nostru". În felul acesta succesorul se arată a fi totodată un avatar al lui Kesarion Breb, cel ce petrecuse șapte ani în „Egipet" spre a învăța să străpungă „stînca materiei", condiție pentru a deveni cel din urmă „decheneu" al legii lui Zamolxis.

Înțelegerea timpului la Sadoveanu este și ea romantică. Istoria aparține în esență șarpelui Uroboros, „semnul eternității și al ciclurilor" prin care evoluția se urmează „din veci spre veacuri nenumărate către un scop misterios". Descifrarea acesteia îi este hărăzită lui Kesarion, stăpîn al muntelui axial, cu peșteră sacră, comunicînd astfel prin ritual pitagoreic cu mythistoria națională.

Ion Gheorghe a continuat reconstituirea fantastă a dacismului în linia lui Cezar Bolliac (cultul orfic și mitraic), a lui Hasdeu, întrucît după un manuscris de tinerețe al celui din urmă, germanii preiau credința în Zamolxis. În *Istoria critică* tot Hasdeu afirmă că Uralii desemnați de Herodot ar fi Carpații Transilvaniei. N. Densușianu, alt mitolog cu fervori romantice, vedea sculpturi megalitice ale Dochiei în Carpați și ale Zeului-moș (Zamolxis) pe muntele Omul. Aceste începuturi le moștenește Ion Gheorghe, incorporînd și tezele *Geticii* lui Pârvan spre a le supune însă delirului vizionar. (*Cultul Zburătorului*, Ed. „Eminescu", 1974, — *Prefața*), Stilul oracular seamănă cu ziaristica lui Bolliac sau *Biblicele* lui Heliade. „Mi-au dat mie zeii părinților, clamează poetul, privilegiul s-o văd pe vestita zeiță; pimul dintr-un șir de muritori cărora, cel puțin două mii de ani, nervului vederii lor i-a fost interzisă fantastica bucurie, înțelegere și mîngîiere inegalabilă". Motivul extazului este că finalmente „v-a ieșit în cale muma zeilor părinților părinților voștri — sfînta cea veche Bendis, maica zeului ied și miel". Caracterul romantic al campaniei traco-dacice pe care poetul a desfășurat-o timp de aproape un deceniu (1969 — 1978) se mai vădește în năzuința sa spre totalitate. Reconstituirea mitologiei obîrșiilor în baza „statuetelor de betoane" recuperate prin peregrinări pe care ni le închipuim frenetice, se comple-

Scanned with OKEN Scanner

tează prin poezia propriu-zisă a „megaliticelor". Aici, evadat din rigoarea pe care istoria și arheologia le reclamă astăzi, Ion Gheorghe înregistrează cele mai mari succese.

Traco-Dacia sa este „barbară", auroralâ, erotizată panic, grea de roade, evocată într-un limbaj puternic, abrupt, deseori crud, fără să nege în esență spațializarea edenică a acestei mythistorii proprie romantismului românesc. E adevărat, simțim în *Cavalerul trac* (1969) și *Megalitice* (1972) vitalismul blagian din *Pașii profetului* și „corporalizarea" lui Nichita Stănescu transferată într-o „cultură" ideală prin timp omogen. Natura trece în primăvară printr-o „primeneală" dureroasă ca o naștere cu reacții viscerale. Vegetalul se comportă spasmodic. „În toată Tracia au înflorit sălciile; / la oftatul vîntului cel repede/se simțește durerea pământului/din naștere de pom,/se simțește durerea pomului/născător de ramuri,/ durerea ramurilor născătoare de muguri/și născătoare de frunze și zămislitoare de flori" *(Primeneala)*. Erosul diversifică speciile pădurii, făcînd-o hermafroditâ, pentru că printr-o bună invenție lexicală, ca la Budai-Deleanu, se derivă femininele „gorțuna", „cireșa", „faga", „paltina", „măra" *(Arbora)*. În acest timp al genezelor primordiale spiritul etnic apare revelat prin cavalerul trac, Manimazos, luptător, „răscruce a tuturor bărbaților/traci — dinainte și după el", după cum „pământul său era o răscruce a popoarelor". Călătoriile sale, galopul său, nu poate avea loc fără a purta pe piept un „potir de țărînă din țară". Dar pe lîngă mitul cavarelului, Manimazos este „preot și heghemon", stăpînitor al Logosului așadar taumaturg și mag, avatar al lui Orfeu, Pitagora (cum ne spune explicit poetul) și al lui Zamolxis (cum nu ne spune). O poezie la fel de viguroasă a riturilor arhaice se conjugă cu elogiul permanenței țăranilor în *Megalitice*. Pornind de la motive ale descîntecului, frust în expresia sa lexicală, poetul înconjoară cu aură magică gesturile fundamentale ale ruralității ce presupun sensurile sacrului provenite din mythistorie. Fiecare țărancă văzută la frămîntatul pîinii este o Urmutter: „Se scula Muma Zeiță, se spală pe mîini,/văzu luna ca ugerii vacilor — /puse la cale zămislirea sfintei pîini,/urzirea mărturilor și-a colacilor" *(Descîntec de frămîntat pîinea)*. Mutul, „preot hilar" priapic precum Pan, infuzează pământul satului său cu harul germinației, iar florile „se simt ca vacile sătule" ca și la trecerea călare a cavalerului trac.

Scanned with OKEN Scanner

Astfel se prelungește în poezia contemporană această temă centrală a cronophiliei începută de generația lui Cezar Bolliac.

b. ELLADA

Dacă receptarea raționalistă definitivată de Johann Joachim Winckelmann în *Istoria artelor* (1764) identificase în arta greacă arhetipul frumosului subordonat naturii, romantismul revendică tocmai *hybrisul* relevat de o natură „sălbatecă", panteistă, ca și de o trăire frenetică. Pînă și mitologia va fi *altfel* citită; în locul teogoniei olimpice și a epopeii homerice se va selecta titanomachia și tragedia. Simbolismul lui Cronos și al Moirelor va fi încă un argument al damnării prin trecere și destin. În acest punct re-orientarea romantică a mythistoriei elene ar coincide cu descoperirea dionisiacului la Nietzsche (*Nașterea tragediei*, 1871), văzut ca subterană a apolinicului. De la Winckelmann la Nietzsche se poate spune că s-a produs mutația în favoarea unui elenism antiacademic, rămas la un moment dat depozit de figuri retorice. Sentimentul panic-panteist, un titanism tragic, și o propensiune spre simbol și mit marchează statutul romantic al Elladei devenită pe lîngă arhetip cultural, temă literară.

Byron, pionier al pelerinilor romantici nu și al temei menționate, imaginează în *Childe-Harold* o invazie a trecutului ce dizlocă prezentul și care nu-și poate stabili decît pe țărmul elîn topophilia ideală. Acest echilibru spațio-temporal apare tutelat de „glorie", sinonim al mythistoriei. („The past returned, the present seem'd to cease, / And Glory knew no clime beyond *her* Greece"). Timpul sacru ridicase specia umană la treapta divinului, Grecia antică aparținînd „zeilor pierduți / Precum și-a oamenilor ce-s cu zeii gemeni" (trad. Aurel Covaci în Byron, *Opere*, I, Ed. „Univers", 1985). Nu se poate nega că înaintea lui Byron nu existaseră viziuni mai inspirate ale Greciei la Hölderlin, Schiller, deși tot Byron le va impune pe ale lui circulației europene, inclusiv românești. După el Keats, Shelley, Goethe (*Faust*, II), Hugo, Maurice de Guérin, Renan vor vedea în Grecia teritorii ale sacrului și ale idealului estetic; natura ca și pasiunile vor fi la fel de „arzătoare" („burning"). Elenismul byronian

Scanned with OKEN Scanner

va fi popular, cu bune intuiții estetice deseori, privind simbolismul masculin-feminin al formelor. Dotată cu reliefuri ascensionale, natura greacă apare îmblînzită de senzualități ocrotitoare; „munți hirsuți", și alături „crînguri dulci și încă verzi cîmpii". „Sălbăticia" devine alt argument, întrucît Grecia are „chip sălbatec, / Nepîngărit de om" *(trad.cit.)*. Lumina potopitoare („the Clime of East"), prestigiul artei și melancolia ruinelor („Coloane frînte, ziduri vechi") augmentează opțiunea estetică a noii poetici, făcînd-o, prin Byron, definitivă.

Dar pe lîngă o Elladă anistorică, Byron va infuza sentimentul prezentului filoelin, frămîntat de luptele antiotomane ale anilor 1820 — 1830, în care de altfel își va înscrie idealul său existențial. De aceea Ellada sa, în pofida prestigiului mitic, nu-și va putea abroga istoria contemporană. Trecutul va rămîne mai cu seamă fundal și aluzie livrescă pentru inserția retorică a apelului la demnitate națională adresat urmașilor lui Leonidas sau pentru pamfletul la adresa spoliatorilor de relicve de pe frizele Panteonului. Timpul sacru va ceda astfel pozițiile-cheie în favoarea timpului profan, dramatic. „Grecia byroniană, scrie în acest sens Dan Grigorescu (Studiul introductiv al ed. cit.) e un spațiu concret, *un loc al istoriei*" (s.ns.) Paranteza comparatistă de mai sus are menirea de a configura imaginea temporală a unei Grecii militante așa cum apare ea în cea dintîi etapă a romantismului românesc. Un timp decăzut, profanator al vechimii fabuloase trebuie anihilat în numele celei dintîi realități arhetipale de o desăvîrșire culturală și estetică de necontestat.

„Orizontul de așteptare" al receptării pașoptiste a concentrat, pe lîngă iradierea mitului byronian, aureolat de martirajul de la Missolonghi, o serie de date socio-culturale interne. Tradiția învățăturii „elinești" parcursă și evocată de Heliade, Bolliac, Kogălniceanu, C. Negruzzi, Ion Ghica se alătură Eteriei implicată în Revoluția lui Tudor Vladimirescu. Solidaritatea matricei balcanice cu tradiția antiotomană a Principatelor, cultul rebeliunii libertare desăvîrșesc motivațiile literare. Studiile pariziene ale tinerilor aduc în fermentul Elladei ca temă a mythistoriei romantice filoelenismul francez. Constantin Brăiloiu scrie în 1828 tatălui său din țară că regele Franței urmează să răscumpere sclavii greci

Scanned with OKEN Scanner

vînduți de turci în Egipt. Proaspăt apărutul *Curier* heliadesc înserează în 1830 *Știri cu privire larăzboiul pentru Grecia;* se traduc istorii ale luptelor greco-otomane pentru independență (Taxier). Costin Fulga, eroul lui Grandea, se îmbarcă pentru a muri în Grecia ca voluntar, așa cum acționase și Octave, damnatul lui Stendhal din *Armance.* Odele *La Byron* se înmulțesc (Catina, Aricescu). Pantazi Ghica va pune în gura unui „boem român" invocarea celor două mituri ale Greciei moderne; „Unde este gloria? Pe libera Grecie, unde sunt urmele gloriei lui Byron care a însemnat libertatea ei cu sîngele lui? „Broșura aceluiași Grandea, pretins descendent byronian, *Eroii Pindului,* celebrează același mit al poetului ce „plăti cu viața devotamentul său pentru creștinii din Orient".Cît despre începuturile temei în literatura română, ea apare minată de retorism, iar mythistoria: dizlocată de evenimentele curente.

Ion Heliade-Rădulescu, elev al școlilor grecești, care după propria-i mărturie „au înfrățit pe școlarii greci cu cei români", fusese prieten cu Aristia și Alexandru Ipsilanti. Versurile ocazionale expun motivația politică a filoelenismului: Sîngerată tu Grecie, / Rumânie ce slăvesc, / Îmbărbătată Serbie,/ De voi eu mă-nsufletesc ! / Cetăți și templuri zidite / D-ai voștri strămoși vestiți, / D-ai lui Alah fii răpite, / Prin cine le dobîndiți"?

Cezar Bolliac compară destinul „paralel" al celor două națiii trecute prin „atîtea catastrofe" și sfințite de generozitatea românilor față de Eterie. „Aste țări, azil al vostru, știți prea bine, v-a-nlesnit / Și cu brațul și cu mintea l-acel plan ce v-ați croit". *Oda către Alexandru Șuțu* îi recomandă acestuia din urmă două inițiative, participarea la lupta armată, lîngă „acei nemuritori / Plini de rane și izbînde, / Țerei lor apărători", ca și creația poetică („În Parnas te-așteaptă muza-ți, te-aștept Riga și Biron, / Lîngă Pindar îți e jețul, ești numit în Panteon").

Cu *Grigore Alexandrescu* apar primele trasfigurări de lirism, interesante totodată în sensul relației dialectice dintre istorie și mythistorie. *Mormintele. La Drăgășani,* îmbină byronian amblele registre evocînd totodată eposul eroic

Scanned with OKEN Scanner

beligerant. În cursul cunoscutei călătorii a poetului peste Olt vestigiile îi apar drept martori ai trecutului: „locașurile sfinte / Mărețe suvenire din vremi ce-au încetat", dar și un *memento* al epopeii elene moderne; „valea bogată în morminte", cinstind „atîți războinici ai Greciei slăvite". La cumpăna celor două ere stau emisarii eternității, „stele deasupra pe lunca părăsită" sugerîndu-i poetului „niște candeli aprinse p-un mormînt". Notăm astfel paralelismul unor lăcașuri chtoniene reperabile în altele, imaginare, anamorfotice ale cerului nocturn. Cel de al doilea termen transcende însumarea factologică a evenimentelor epocii. „Natura obosită" captează în memorie ca o scoică uriașă, „un uiet depărtat", acvatic, pe lîngă semne ale rebeliunii: „ale mulțimei întărîtate valuri / Cînd din robie scapă un neam împovărat". Invocarea carnajului apare urmată de celebrarea rebelilor greci de astăzi, „ai libertății vestiți răzbunători" de la 1820. Ca la Byron, timpul eroic al „Greciei moderne" se valorizează prin raportare la mythistoria homerică, deoarece „Sînt vrednici de *vechimea cu veacuri fabuloase* (s.ns.) / Sînt mari cum fu robia sub limpedele-i cer, / Și lupta și izbînda a Greciei frumoase, / Iar Boțari, Miauli, colosuri fioroase, / Se par ca demizeii eroi ai lui Omer". Izbînda elenismului modern la care Byron (m.1824) n-a putut asista, îi smulge poetului român traductor și el al unui poem byronian o configurare a acestui mit romantic cu o „viață de lume admirată, / Cînd nației gemînde veniseși ajutor" și un sfîrșit prematur, curmat de „asprele ursite". Ideea națională se arată tangentă destinelor de aici prin evocarea virtuților „mîntuitoare". Ele vor celebra, în sînul naturii ascensionale,— „diadema de munți" a Oltului, epopeea Eteriei egală în măreție zilei „cînd Leonida căzu la Termopile". Conjuncția mythistoriei cu istoria contemporană apare străjuită de umbra lui Byron, „Arold, al deznădejdei sălbatec călător" și spirit tutelar al temei pe care o cercetăm.

Gheorghe Crețeanu păstrează dincolo de anii revoluției aceeași flacără filoelenică. Elogiul sudului solar, antiteza dintre țărmul mitic și sclavia înjositoare din *Arcadion* au iarăși accente byroniene. „Orientul, altădată focar splendid de lumină", Grecia, „pămîntul cela sacru, unde geniu-a strălucit", se degradează și „În sclavie azi suspină". Scînteia

Scanned with OKEN Scanner

demnității are mobiluri corneilliene și stilul lui Bolintineanu; „Murmură Arhipelagul, Candia e în picioare; / Pentru patrie și lege, fericit elinul moare".

C.D.Aricescu, prieten al satanicului Catina și pașoptist la fel de înfocat, își mărturisea în 1862 orgoliul de a fi făcut „apologia revoluțiunii Greciei", după ce „a cîntat pe rînd revoluțiunea Serbiei, Italiei și României" (*Procesul meu pentru Oda la Grecia*, București, Daniilopolu, 1863). Exaltarea la căderea dinastiei bavareze îi va atrage din partea ministrului N. Crețulescu acuzația de instigator. În plan estetic însă, oda incriminată nu iese din rîndul produselor de serie care invadaseră epoca, cu excepția lui Grigore Alexandrescu. Versificatorul pune iarăși alături epocile homerică și modernă: „O, voi, fiii Greciei! O, voi, popul de bravi, / Ce pentru-a doua oară zdrobiți jugul de sclavi / Onoare-onoare vouă! Voi sînteți demni nepoți / Eroilor Eladei, acelor patrioți/Ce pentru libertate și-al patriei amor / Mureau ca Leonidas, jertfind chiar fiii lor. /E tot același sînge al bravului spartan! / Cinci seculi de sclavie sub crudul iatagan!"

Dimitrie Bolintineanu semna în epoca tinereții eminesciene byronianul poem *Conrad*, în care eroul, „proscris din a sa țară", căuta „clime fericite", „un cer senin și dulce". „Țărmuri de-antice suveniri", insulele Greciei (Sestos, Tenedis, Lesbos, Mycale, Rodos), iubirile lui Sapho și ale lui Leandru sînt vindecătoare de „dureri". Tot aici trăiește amintirea lui „Omer" cu „poema imortală" și ruine sacre, ale templelor, „ziduri ce mușchiul învelește". Vegetația opulentă exală parfumuri vădind rimiiniscențe deseori byroniene: „Aici grenadul, mirtul, olivier și laur / Se luptă prin coloane de purpură și d-aur". Florale, căci au „parfumul de flori din răsărit", „femeile" manifestă „ardoarea de vînt îmbălsămit". Dar acest țărm al naturii virginale, al artelor și al miturilor erotice (Hero și Leandru, Sapho și Alceu) suferă o involuție dureroasă: „Cînd ochiul nostru vede pierind acest focar / Al artelor, științii, noi suferim amar". Antiteza unor „clime frumoase, parfumate" față de „turme de sclavi întîrziate" „ce barbarii insult" indică în egală măsură ruptura dintre *mythistoria* cu concretizare iarăși solară, sudică, erotizantă, și *istoria* profană. Devenirea circulară a marilor civilizații, lege a istorismului romantic, apare limpede for-

Scanned with OKEN Scanner

mulată la Bolintineanu în această meditație la adresa Greciei: „O, țară, tot poporul ce-n glorie-a trecut / Își are timpul vieții în care e născut, / În care cîntă, strînge cunune luminoase / Prin lupte, prin științe, prin artele frumoase, / Precum și-un timp de vițiu ce-aduce pe tirani / Ce-aduce cruda moarte, cei mai din urmă ani". Două sintagme disjunctive conturează în *Conrad* ruptura temporală: pe de o parte mythistoria Greciei, „acest antic pămînt / Al unor *timpi de viață*" (s.n.), iar pe de alta, *„timp de vițiu"* (s.n.) după care se va reinstaura printr-un Mesia, „junețea" primordială. „Civilizația" ce înlocuiește „cultura" de pe „aceste țărmuri sînte" profanate de „fatala barbarie" a invadatorilor motivează o subiectivizare permanentă. Poetul invocă atunci „țara sa robită", „popor nefericit", în relație cu aceleași legi fatale, tirania și „jugul barbar". Aflată în „timpul bătrîneții, căderii", Românа de după 1848 parcurge și ea ciclul descendent care a dus la pieirea Greciei. Poetul reia și el lamentația recesiunii („Plîng anii fericirei ce timpu-a risipit"), în acordurile mării, ca la Eminescu. Alături de muntele Mycale, Bolintineanu ascultă „acel concert /Fantastic, melancolic ca valurile mării" și care „Întoană să te-adoarmă în cîntul întristării!" Visul apelor și memoria culturală proiectează o Elladă mitică. Timpul psihic (Bergson, Husserl) derivînd din trecutul decantat (Augustin) devine simplă amintire, ilustrînd dialectica istorismului romantic; „În toate-aceste locuri, oriunde el privește, / Apare-o lume moartă, ce-n *suvenir trăiește"* (s.n.) Resuscitarea Greciei mythistorice din lanțurile sclaviei prezente se realizează prin cazuistică estetico-politică (implicînd înfrîngerea idealului revoluționar românesc), amplificată de coordonatele unei naturi „fericite".

Conrad rămîne astfel cea mai limpede expresie pașoptistă (în stil byronian) a raportului mythistorie/istorie, caracterizată, cea din urmă, prin filoelenism și obsesivă idee națională.

Anton Naum, versificator mediocru și imitator eminescian, poposește pe țărmul grec în *Aegri Somnia*, poem menționat în *Introducere* pentru filosofia temporală inclusă. Atena, cetatea celebrată de la Byron la Renan, „fără seamăn", „al Greciei odor", poartă „templuri" ruinate de „mîna pîngărită" a „streinului barbar". Doar lumina lunară, simbol

Scanned with OKEN Scanner

al efemerului ciclic, conferă viață spectrală vechilor rituri, de unde evocarea serbărilor panatenee: „Vin șiruri de copile cu văl și albe haine, / Purtînd în mîini panere și vasele de taine, / Metece servitoare; / Vin mîndre canefore alese și menite / Să ducă p-a lor brațe panerele umbrite / Zeiței domnitoare". „Grădinile lui Platon, doctrinele pierite", artele, întrecerile efebilor se contrapun plîngerii retoric-prozaice la adresa prezentului nedemn, rostită de un „epigon" sceptic: „O, Grecie căzută! Noi credem în peire, și morți sîntem născuți! / De-aceea viața noastră e jalnică, deșartă... / Noi n-avem poezie, noi n-avem nici o artă, / Și trecem neștiuți." Elanul proelenist rămîne nerealizat la Anton Naum, adept al pesimismului istoric, lipsit însă de percutanță lirică.

Duiliu Zamfirescu îmbină un clasicism structural și o sensibilitate winckelmanniană în fața artei elene cu inflexiuni stilistice byroniene. Anecdotica unui eros pasional în *Levante și Calavryta* ține de poetica revolută la sfîrșitul secolului trecut, deși într-o scrisoare către T. Djuvara (1893), Zamfirescu mărturisește „o înțelegere intimă, chiar personală a priveliștilor ce înfățișează natura Greciei vechi" (*Opere*, vol. 1, Minerva, 1970).

Mai aproape de înțelegerea estetică a mythistoriei, poemul *Pe Acropole* cuprinde (discursiv) o poetică a bivalenței temporale. Sub „luna tragică", semn al adversităților, peste „valea clasică" (adăpost ocrotitor al sacrului) doarme Partenonul, „Monument al cărui nume sunător e ca un vers". El are semnificația unei „Protestări a omenirei contra timpului ce trece", a unui promontoriu în albia heraclitiană a istoriei: „Căci așa e, totul piere, ca o umilă scînteie: / Jocuri, timp, filozofie; mîna care te făcu; / Timpuri noi și jocuri nouă; sărbători panatenee; / Totul piere și se schimbă; neclintit ești numai tu." Antropomorfic, templul cu „frunte" mîngîiată de „razele de lună limpezi" devine epicentrul resuscitării condiționată ca în viziunile eminesciene, de tăcere („imensa, infinita liniște de Orient"). Memoria mitului invadează realitatea: „Din trecut și pîn'la tine se întinde ca o punte, / Peste care tot trecutul se întinde în prezent". Mult mai inspirat în acest poem, decît în altele, Duiliu Zamfirescu caută „printre atîtea lucruri nouă ce mă mint" (ideea fenomenalului și a *istoriei* caduce), „Drumul către Salamina

Scanned with OKEN Scanner

și navarcul ce așteaptă / Să mă-ntoarcă la Mega, Eleusis și Corint". Evocarea epocii clasice se realizează printr-o stilistică romantică respirînd fiorul gradației retorice: „Lasă-mă să vin la tine, lume plină de parfumuri. / Ce răsai din timpul clasic ce mi-a fost atît de drag; / Să culeg în libertate trandafirii pe de drumuri, / Să mă-mbăt de armonia limbei din Areopag, // Să cunosc amorul vostru, zeu a tot ce-i scris să fie, / Născătorul de iluzii, de dureri și poezii"... Ruga poetului adresată prin modul conjunctiv verbal Greciei mitice întîmpină însă un obstacol interior. Prea apollinic, Duiliu Zamfirescu nu poate rupe punțile care-l implică în fenomenal și în istoria prezentă (atît a Greciei, cît și a eului său). Coborîrea în eul interior și în mythistorie îi este refuzată în virtutea structurii sale genuin-clasice. Semnul reintrării inevitabile în real, imersiunea lunii (și bănuitul răsărit) sugerează victoria istoriei (profană) asupra anistoriei (sacră). În final, bardul Greciei antice își anunță înfrîngerea prin cenzura rațională ce anulează trecutul subiectiv, *memoria-imagine*: „Însă luna se coboară pe întinsa mării pace... / Puntea rupe-se; trecutul se prăvale la pămînt. / Pericle, Minerva pleacă... Fără dînsa, or ce-i face / Partenonul îți rămîne ca o criptă de mormînt".

Am adus în discuție ultimele două poeme *(Aegri Somnia* și *Pe Acropole)*, înainte de exegeza eminesciană încălcînd cu bună-știință diacronia obligatorie în studiul unei forme literare. Scrise după (sau chiar mult după 1870), aceste compuneri contemporane operei eminesciene se arată însă concrescute cu poetica pașoptistă, cînd mythistoria elenă sucombă în fața unui timp profan, lăsînd la suprafață, în derivă, doar cîteva insule lirice, și nu un întreg continent.

În această etapă a romantismului, Grecia fertilizată de filoelenism presupune apelurile patetice la lupta revoluționară a românilor, condamnă „jugul barbar", iar mitul antichității clasice rămîne doar un *argument* al discursului liric. Astfel Ellada lui Winckelmann, arhetip al frumosului etern, are virtutea de a constitui un termen referențial în propagarea byroniană a libertăților romantice. Diegeza eu-lui epicizat (Byron, Bolintineanu) se implică în dialectica temporală prin sentimentul melancolic al demolării sale Persia din vremea lui Leonidas, descifrată în opresiunea

Scanned with OKEN Scanner

otomană, se cere înlăturată cu violență, iar celebrele frize exportate în Anglia de Lordul Elgin, reinstaurate pe „țărmul de magie", în Partenon.

Ca Ellada să elimine chiar și perceperea acestui timp neomogen, profan, a trebuit să intervină în mentalitatea romantică românească instaurarea unui scepticism total în fața prezentului. Prăbușirea idealului întrezărit de „sînte firi vizionare" și instalarea societății într-o realitate meschină a strategiilor politice impostoare solicită compensatoriu îmbrățișarea mythistoriei. Punctul originar al unui timp subiectiv prin excelență, încremenit într-o amiază ideală, mitul elen a fost confirmat de altfel de marea poezie romantică. Dulcile sonuri ale amforei dezgropate le aude doar poetul, de pildă un John Keats. (Peisajul elen, element al unei dionisii hierogamice, apare la Hölderlin prin Asia, o mumă telurică.) Însuși Byron va elimina în *Don Juan* referințele *istorice* la luptele Eteriei în favoarea unei naturi senzuale, îmbinînd „sălbăticia" cu forme acvatice voluptuoase și conotațiile masculin-feminin: „Era un țărm sălbatic sfărmat de apa mării, / Păzit ca de-o comoară ascunsă în nisip, / De colți care sfîșie mătasea depărtării / Și golfuri, ca și stînca, sălbatice la chip, / Și așteptînd furtuna — un cînt al disperării — / Țărmul primea trufia de val dezlănțuit. / Doar serile de vară, muribunde, / Culcau oglinde lucii peste unde". (trad. ns.) Vitalismul erosului epic (la Byron cel dintre Juan și Haidé) se integrează unui panism sacru menit să perpetueze mitul însuși al anistoriei, precum în *Faust* (II). Centaurul și bacantele lui Maurice de Guérin imobilizează insula memoriei prin procesiuni ce străbat undele verzui ale pîraielor de munte într-o beție debordantă. Gérard de Nerval anulează maleficiile viitorului prin resuscitarea zeilor păgîni, întrucît „Ils reviendront, ces dieux que tu pleurs toujours". Un parnasian ca Leconte de Lisle descoperă în Grecia o matrice universală mitică: „Îles, séjours de Dieux! Hellas, mère sacrée!".

Mythistoria va elimina astfel contextul temporal spre a se adînci în apele muzicale ale duratei, iar viziunea literară va integra extazul orfic al unor *memorii-imagini* în prezentul reprezentărilor literare.

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Eminwscu își situează momentul evocator elen într-o asemenea direcție a mythistoriei ideale. Sistemul laitmotivelor și al rimelor comune cu episodul dacic duc la concluzia valorizării simultane operate de inconștient. Grecia va fi în *Memento mori* simetricul Daciei în balanța unui timp sacru, iar natura, la fel de dionisiacă în colosalul sălbatec. Diferă însă registrul luminii: pe cînd Grecia rămîne solară (latură apollinică implicită), Dacia va cunoaște lungi popasuri în penumbrele selenare. Volumele spațiale vor fi solarele „temple multicoloane" grecești și masivele nocturne goticizate în Dacia. Dar vibrația muzicală, încă o dată asemănătoare, va produce o „elenizare" a Daciei în imaginarul eminescian. În pofida luminiscenței antitetice, aerul va difuza același magnetism erotic în calorismul undelor sale „grele", fluide. În amiaza greacă „el are o căldură molcomă", devenind „marea aerului caldă", sau „rîuri calde ca și sara". În Dacia aerul „văratec, moale" (străbătut însă de lumini stelare) se pătrunde de „mirosul" vîntului. Vegetația debordantă umbrește la fel mari fragmente minerale: în Grecia „copaci monastici" cresc „Printre cremenea crăpată, din bazaltul rupt de ploaie", — în Dacia palatul montan are „scări de stînci înalte", „crăpate și cărunte". Olimpul mai „barbar", nordic, al Daciei este silvan „în verdea-ntunecime a pădurilor". În Ellada zeitățile au carnație albă „Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă, / Se împroașcă-n joacă dulce mlădiindu-se de rîs"; în Dacia luna, la fel de serafică, este argintie, „O regină junǎ, blondă și cu brațe de argint", iar „Zîna Dochia frumoasă" „Albă-i ca zăpada noaptea". Sfîrșitul celor două mythistorii paralele are loc în adîncurile (simbolizate acvatic) ale memoriei. În „halele oceanici" ale lui Orfeu, „marea-nfiorată de sublima ei durere / În imagini de talazuri cîntă-a Greciei cădere / Și cu-albastrele ei brațe țărmii-i mîngîie-n zădar". După victoria lui „Joe" zeii daci coboară tot în „Sure hale" marine, reluînd armonia muzicală reverberantă dar și topica versului anterior. Tot marea, în Dacia, „înfiorată de adînca ei durere/În imagini de talazuri cîntă-a Daciei cădere / Și cu-albastrele ei brațe țărmii-i mîngîie duios". (Transformarea complementului „în zădar", — episodul grec, — în „duios" din acela dacic se explică prin implicarea etnică a poetului în cea de a doua viziune, el resimțindu-se drept „ram" din „trupina

Scanned with OKEN Scanner

de giganți"). Altfel factura elegiacă a ambelor strofe (fonologia melancolică a rimelor „cădere" — „durere") vizează destinul fatal al celor două mythistorii egale ca plenitudine și poezie.

Marea („întunecata mare") realizează nu numai geneza mythistoriei elene (ca și pe aceea a Daciei), dar și a cîntării: „O, lăsați să moi în ape oceanici a mea liră! / Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zîmbire", semnul feminin („văile adînci", „pline") coexistînd cu „munții Greciei scînteind muiați în soare", „Și cu stînci încremenite printre nouri de purpur", coborîte spre „colanele de dealuri". „Templele multicoloane", una cu muntele (urcînd antropomorfic și ascensional, din „braț de piatră"), albe ca zăpada crestelor împart conotația sacrului cu Atena, „urbe mîndră", „oraș cu dome albe strălucind în verde crîng". Tot marea are funcția mnemotehnică a privirii/oglindire, întrucît „Ea reflectă-n lumea-i clară toată Grecia măreață". Subiacența erosului, principiul feminin al hierogamiei cu Uranos, irumpe din „visul" submarin prin „Nimfe albe ca zăpada" sau „ca statuie de ninsoare".

Prin această evocare acvatică, cu „pînzăriile-i de-azur", stagnante („lunca" din „verdea noapte dumbrăvană"), „limba rîurilor blîndă" cu „comori de taine", „vorbărețele valuri cu glăscioare de argint", „valea cu isvoare" intrăm într-o dionisie orfică. Evocările țărmului grec împodobit cu ruine impresionante și amintirea artelor, clișeu (byronian — winckelmannian) al predecesorilor, fac loc la Eminescu apelor fecundante care propagă în „gîndul sîntelor păduri" fiorul hierogamic. Apollinicul cedează în fața dionisiacului, natura freamătă de forțe germinative („Crenge lin îndoaie Eros"), nimfele „lenevite languros" „cu o mînă-noată numa'", poartă nuferi în „părul negru", așteptînd ivirea dintre tufe a lui „Satyr beat de must" sau a lui „Joe preschimbat în tînăr, cu imobili ochi sub gene". Panismul eminescian transfigurează cultul zeului suprem arcadian, priapic și pastoral, care însoțea în mitologia greacă, pe lîngă Bacante, cortegiile lui Dionis. Lumina Selenei (într-o legendă iubită a lui Pan metamorfozat în berbec alb) din „marea cerului cea liniștită" și oglindită de strălucirea oceanului genetic, întîlnește „ale codrilor suspine", cîntecul „filomelei", șoapta frunzelor, sărutul „crengelor" și mai ales „ale nimfelor iubit".

Scanned with OKEN Scanner

Această teogonie orfică regenerează ciclul mythistoriei elene asigurînd omogenitatea timpului primordial.

Alterarea instinctului prin cugetare și creație artistică reprezintă totodată la Eminescu o agresare a mythistoriei și a timpului omogen. Sciziunea operată de inteligență afectează întîi unitatea eului: „Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu". Noua doctrină, esențializată în Idee („semn") și înstrăinată de gîndirea ce a produs-o, întîmpină îndoiala filosofului, întîiul izvoditor al operei, dar și întîiul ei inconoclast: „Acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede". Dedublarea duce la schizoidie, întrucît învățatul „Adîncit vorbește noaptea cu-a lui umbră din părete- / Umbra-și rîde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn". Substratul schopenhauerian vizează ieșirea Greciei din naivitate, sălbăticie, „cultură" și intrarea în timpul „civilizat". Sculptorul „cu gîndirea-i temerară" nu concepe nici el decît cópii inutile, joc secund al viului nepervertit de artificiu. Astfel, deși el creează „un întreg", „eterna-i fire", nu are palpitul organicului, fiind „mută-n cruda ei simțire — / O durere-ncremenită printre secolii ce trec". Indiferența produsului estetic înmagazinînd combustia artistului („durerea") înfruntă posteritatea („secolii ce trec") printr-o perfecțiune iarăși inferioară în fața anistoriei mitice, timpul armoniei dintre eu și natură, dintre organic și spiritual, dintre subiect și obiect. Aceste alterări ale întregului cosmobiologic sînt exprimate prin succesiunea aparent aleatorie a două personaje (divergente față de nimfe, Satyri și Joe, emanații ale stihiilor armonice), — gînditorul și artistul. Totodată cei doi au menirea de a sugera expierea miracolului grec printr-un hybris al inteligenței trufașe în ambiția de a concura cu menirea zeilor înșiși. Aceste considerații par a se întîlni cu ideea lui Mircea Eliade (*Istoria credințelor*... Ed. științifică, 1981, I) despre „sacralitatea condiției umane" în mitologia greacă unde acceptîndu-se limitele biologice dincolo de hybrisul revoltei, există „beatitudinea de a participa fie și o clipă la spontaneitatea și măreția lumii". Valorizarea *prezentului* etern (evident la Eminescu, mitic) înscrie viziunile dionisiace și panice într-o natură ideală, departe de orice criză a introspectării și a alienării. Alături de filosof și artist, Orfeu figurează și el „căderea" Elladei în profan. Harul său de a întregi elementele prin cîntare s-a stins,

Scanned with OKEN Scanner

dovadă sintagma frecventă a stazei creatoare la Eminescu, „arfă sfărîmată" și „ochiu-ntunecos". „Stelele eterne" ca și „jocul blînd al mării" înstrăinate de demiurgia sa rămîn simulacre, după cum „epigonii" „cîrpesc" marea cu valuri. Taumaturgul apare vidat de forță magică, alt semn al timpului nefast ce se apropie: „Glasu-i, ce-nviase stînca, stins de-aripa disperării, / Asculta cum vîntu-nșală și cum undele îl mint". Prima ivire a verbelor la timpul trecut negînd Sacrul („înviase", „asculta") după viziunile panice al eternului prezent marchează stilistic ieșirea din universul protoistoriei.

Departe de truismul narativ care să notifice (precum la Byron sau la Anton Naum, Bolintineanu, dintre români) prăbușirea Elladei, Eminescu găsește cele mai revelatoare simboluri spre a sugera fisurarea internă a mythistoriei. Și ca întotdeauna, declinul unei „culturi" antrenează la marele poet panorama cosmică minată de ireversibil. Supus și el cîntării orfice („muzica sferelor") cosmosul antrenat, ca probabilitate, de „arfa" aruncată în „caos", surprins în lichefiere, putuse trăi „migrația eternă", descendentă în „văi" și ele „eterne". Extirparea centrului gravitațional ar fi dus la despletirea elipselor galactice. Ar fi apărut atunci „Caravane de sori regii, cîrduri lungi de blonde lune", „rîuri într-un spațiu despopulat" reluînd palinodia liturgică a sfîrșitului prin rima „durere" / „cădere". „Colonii de lumi pierdute" (sintagmă în *Scrisoarea I*) „atrase tainic ca de-o magică durere / Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere / S-ar fi dus. Nimic în urmă — nici un àtom luminat." Dar în structura perfectă a rețelei simbolice eminesciene, neantul figurat prin beznă va fi înlocuit de spațiul genetic al mythistoriei elene. Orfeu își aruncă „arfa-i de cîntări îmflată" în mare, ceea ce antrenează celălalt versant al demiurgiei: cugetarea. Prin urmare armonia orfică esențializează „toată-a Greciei gîndire, / Împlînd halele oceanici cu cîntările-i deamar". Lunecarea descendentă a mythistoriei elene se însoțește, cum am văzut, de plînsul mării, „sublima ei durere", în gestul patetic personalizant: „Și cu-albastrele ei brațe țărmii-i mîngîie-n zădar". Revenirea la un trecut „mai prezent" (perfectul simplu) indică apropierea spațiului mitic, marea genetică conturîndu-se în memoria-imagine odată cu decizia lui Orfeu: „Dar el o zvîrli în mare... Și d-eterna-i

Scanned with OKEN Scanner

murmuire / O urmă ademenită toat-a Greciei gîndire, / Împlînd halele-i oceanici cu cîntările-i de-amar."

O strofă introdusă dubitativ („Dar mai știi?") formulează ipoteza unei descinderi lente a întregului, a mărilor și a galaxiilor „pe-o lume" ce „p[illegible] nesimțite *cade*". Universul, „Oceanele-nfinirei" se lasă atrase de magnetismul sonurilor orfice, „o durere lungă, vană", nu alta decît legea implacabilă a ciclurilor ireversibile. Ipoteza că prezentul este cufundare în neființă, e înstrăinare de matricea binecuvîntată a mitului („valea") pare a fi conținută în versul ce încheie episodul elen: „Poate că în văi de caos ne-am pierdut de mult... de mult". În acest context „cîntarea" orfică nu poate însemna decît amintirea Elladei transferată în prezentul profan al catastrofei dinamice, ducînd în cele din urmă la neantul pur.

Alexandru Macedonski extrage din mythistoria greacă motivațiile ce-i convin temperamental și estetic, subiectizîndu-le în totalitate. Fără desfășurări temporale și o topophilie sigură, Grecia dionisiacă se infuzează în eul poetului. Cel ce declarase într-o poezie juvenilă „genul meu este al Rațiunii", ajunge să invoce un panerotism al forțelor naturii, dar și un satanism al senzualității (temă altfel simbolistă). În acest sens Faunul / Pan devine sinele viril care „pitit pe brînci", „Brăzdează sînurile goale cu buze aprigi ca de Djin" *(Faunul)*.

Dionisia macedonskiană include premisele uneori byroniene, ale erosului panic rafinate de fervorile unui André Gide, Gabriele D'Annunzio, ca și de amoralismul supraomului nietzscheean. Proiecția epică a păgînismului de acest fel se află în poemul *Thalassa*, despre levantinul frumos în nuditatea sa („zveltețe plastică") precum un zeu „de purpură și aur", „fiu al soarelui" și amant al mării.

Avatar al grecilor, Thalassa are viziunea Elladei mitice cu cortegii de sclave aruncînd „priviri de foc" și reeditează cu Calliope un „eros antic și barbar" în tabernacolul „de marmură patinată" al unui templu dispărut. Sațiul acestui hybris („cinic", „sălbatec") se simbolizează prin „focul roșu" de care-l vindecă sinuciderea în apele mîngîietoare ale mării, totodată „cosmos al morții". Marea erotic-thanatică, „abstracțiune de timp și spațiu, uitare a totului", încheie ciclul

Scanned with OKEN Scanner

panic al erosului macedonskian prin renunțarea la degradarea carnală și trecerea în posesia „învăluitoare și cu totul maternă", a mării ce-i relevă „beţiile torenţiale ale acelui dincolo". Fără a concura simbolismul eminescian, palingenezic al mării, Macedonski intuiește ideea conținută a unui ciclu individual transcendent.

Marea erotic-thanatică are în centrul ei un rai al femininului („femeia-peisaj" — Bachelard) „cu o carne fremătătoare de aur strălucitor". Aici imaginarul macedonskian, deși „barbar", coincide mai degrabă cu spațul ocrotitor eminescian. Focul masculin, solar, determină transmutații magnetice ale vegetalului și chiar ale mineralului văzute în „intimitatea lor anatomică". Ipostazarea organic-feminină a insulei o face „uriaș pat nupțial" proiectat în erosul epicizat al perechii primordiale.

Simetrică *Thalassei*, viziunea lirică a insulei dionisiace apare în *Lewki*, poem al eternului prezent ancorat într-un subtext elenic. Dovadă, invocarea „Strălucitule Apollo, scut în contra răutății", Diana plutind pe „talazul fermecat" și mitul panic al nimfei Syringe preschimbată în flaut. Cea din urmă viziune, convergentă poemului *Memento mori* apare pe fundalul luminii selenare de „mărgăritar" „măritată" cu „valul roz" și pe acela al plînsului nimfei, pentru că „din vreme-n alta, strigă și se vaietă Syringe / În imensa dezolare de pe țărmul solitar". Legenda are explicația epică știută: „Căci voind a lui s-o aibă, nimfa blondă, oricît plîns-a,/ Fu în trestie schimbată de nesațiul lui Pan, / Și a lui, fără de speranță, a rămas din an în an, / Iar surorile, zadarnic, brațe albe-ntind spre dînsa".

Panismul astfel reperat, toată insula reprezintă Ideea de eros care operează încremenirea timpului prin prezentul verbelor. Mineralul se transformă în materie organică și carnală: „De sidef și aur roșu sub al cerului azur / Zvelta insulă apare, și sporește, minunată, / Sărutată cînd de valuri, cînd de vînturi asaltată / Printre-ocolul spumei albe, — crini regali jur-împrejur". Semantica feminină a insulei „cu brațele deschise" se completează prin apelul adresat „marinarului", alter-ego al poetului dotat cu „un suflet sfîșiat". Extazul izvorăște din această exultanță care reconciliază eul (animus) cu natura (anima), operînd descinderea în matricea poeziei. „Și chiar sufletul meu este rază, cîntec și magie ! /

Scanned with OKEN Scanner

Și colorile din juru-mi, nimb al cerului divin, / Le beau sacra voluptate, ce mă-mbată ca un vin, / Iar întreaga mea făptură e întreagă armonie".

Dacă Lewki (Insula Șerpilor din Marea Neagră), cunoscută de poet, îi prilejuise o contaminare cu imaginea panismului orific, la fel de „elenizată" îi va apărea natura vibrantă din *Noaptea de mai*, poem al transcenderii telurice. Mythistoria rezultă dintr-un nupțiu („fioru-mpreunării") al sevelor germinației chtoniene cu „Atotputerea Veciniciei de om abia întrevăzută". Ceea ce înseamnă de fapt o hierogamie a Geei cu durata pură și regresia într-un timp auroral. Că inconștientul „culturalizat" al poetului incastrează detalii ale mitului grec în acest teritoriu al extazului poetic, se poate vedea din invocarea către „Vestale", chemate să declanșeze nupțiul simbolic și să dăruiască „o noapte de fericire" eului liric. Odată cu instalarea stării de grație, reapar imagini ale mitului panic. Atunci „Pe jgheabul verde al cișmelei un faun rustic c-o naiadă / S-au prins de vorbe și de glume sub licăririle din cer". Scenele idilei reprezintă o altă elenizare a arhaicului etnic („glas de bucium la focul stînelor aprins") întrucît „idilele patriarcale" (ca și la Duiliu Zamfirescu, în *Culcate-s romanițe*) prezintă secvențe ambivalente transferate în sudul Balcanilor: „Pe dealuri clasice s-arată fecioare în cămăși de in, / Ce-n mîini cu amforeele goale își umplu ochii de senin." Imaginea vesperală cu „ametiste și opale", „aer îmbălsămit" și cîntec de privighetoare reclamă memoria culturală care se concretizează prin vocile poeților greci: „Anacreon re-nalță vocea, dialoghează Theocrit."

„Elenizarea" macedonskiană se implică astfel în viziunea dionisiacă a unui eros primordial, conceput ca hierogamie sacră. Sublimată însă, „elenizarea" pătrunde în simbolismul creației, mai curînd apollinic, consunînd cu poezia „dealurilor clasice".

Am urmărit cariera acestei teme mythistorice pentru a-i nota întîi implicațiile militante byroniene în filoelenismul pașoptist, iar apoi pentru a-i demonstra poetica mai curînd atemporală. Aici am surprins atît „elenizarea" Daciei edenic-eminesciene, cît și stilizarea unor spații chtonice și marine ale imaginarului convertit în simboluri estetice la Macedonski. Timpul invocat a evoluat astfel de la istoria modernă a Elladei la mythistoria sa.

Scanned with OKEN Scanner

*

Drumul liricii românești de mai tîrziu (după evocările picturale ale numeroșilor simboliști, parnasieni minori) include apeluri la viziunile panteiste, panice ale vîrstelor de aur, originare în direcția literară de care ne ocupăm.

Ion Pillat, muzician al multor teme romantice (mai ales exotice), vădește în *Centaurii* un elenism de formulă simbolist-parnasiană. În sonetul *Vedenie* dezagregarea mythistoriei se demonstrează prin străvechiul argument al ruinelor: „Castanii / Podoaba și-o dezbracă pe templul decăzut"; „altarele Dianii" circumscriu stampa în spațiu elin. Deși apa, cunoscut simbol heraclitian, își continuă fluxul, timpul sacru rămîne irecuperabil. Ideea apare în laitmotivul „Ca ieri izvorul curge", iar contraponderea adverbială *„azi"* disjunge evident registrele temporale și anistoria de istorie. *Ubi sunt* se implică în plîngerea romantică: „Ca ieri izvorul curge, dar unde mai sînt anii / Cînd Satirul, glumețul, și Faunul tăcut, / Veneau să-și cînte-n trestii un dor necunoscut / Și urmă de copită în crîng lăsau Silvanii?" Cortegiul zeităților populînd muzical o natură primară reprezintă anamorfoze panice, prilej pentru poet de a configura încă o dată ireversibilul mitic: „Poteca e pustie și vremea depărtată / A zeilor din timpul cu visuri legendare". Finalul sonetului, mai pregnant, evocă un duh silvan, imobilizat statuar în transparența nopții dionisiace: „Dar noaptea cel din urmă Centaur, cîteodată, // Din codrii plini de freamăt, ieșind nemuritor, / Cu două piepturi albe sub luciul lunii, pare / Un bust uitat de veacuri pe-un soclu mișcător." Precizările temporale („vreme depărtată", „timpul cu visuri legendare", „uitat de veacuri") conferă de fiecare dată relief sacru acest tărîm păgîn, invadat de „poteca pustie" a prezentului. Maurice de Guérin, Gérard de Nerval și Leconte de Lisle pot fi eventual recunoscuți cu instantaneele lor pictural-incantatorii ca stimuli în sonetul acestui rafinat poet livresc.

Lucian Blaga integrează panismul (afirmația îi aparține de altfel lui G. Călinescu în *Istoria literaturii...*) unei Arcadii românești, mioritice, continuînd „elenizarea" peisajului nos-

Scanned with OKEN Scanner

tru întreprinsă de romantici. Pan, zeul fertilității, conține însă principiul crepuscular, anunțîndu-și moartea. Înfrînt în cele din urmă de monoteismul creștin (mit grec), el se confundă, orbit, cu mineralul arhaic, fără a-și pierde harurile mantice. Viața sa poate sugera eternitatea magului din *Strigoii*. Poemul de deschidere din *Pașii profetului*, purtînd numele zeului grec, conține această ambivalență: „Acoperit de frunze veștede pe-o stîncă zace Pan. / E orb și e bătrîn. / Pleoapele-i sunt cremene, / zadarnic cearc-a mai clipi, / căci ochii-i s-au închis ca melcii peste iarnă." Principiul organic al cărui spirit este, sparge învelișul regresiv, Pan „prinde-un ram" (spre „a-i mîngîia mugurii") dar și „căpșorul mieilor" (spre a le căuta „cornițele" „sub năstureii moi de lînă"). Metamorfoza din jurul „orbului" se desăvîrșește prin „tăcerea" instaurată în momentul de geneză al noului ciclu natural.

Simbologia organicului teluric disipată în întreg volumul *(În lan, Vară)* se concentrează în ciclul *Moartea lui Pan*. Panteismul erotic văzut ca palingeneză se exprimă în chemarea zeului către nimfă, principiul feminin, concentrare a simbolismului acvatic: „Ca dintr-o nevăzută amforă rotundă / îți *verși* mlădie trupul gol în iarbă" (s.n.) și „mișcarea ta mi-aduce murmur de izvoare". Principiul piric / erotic se infuzează incandescent, întrucît „Nisipuri prind să fiarbă. // Vară, / Soare, / Iarbă" *(Pan către nimfă)*. Mîngîierea zeului stăpîn peste vietăți răsfiră părul nimfei, asemănător undelor *(Zeul așteaptă)*. Izgonirea sa de noua religie („mînăstirile", „sclipirea unei cruci", „o toacă") explică de ce „Subt clopot de vecernie Pan e trist" *(Umbra)*. Un cîntec al pieirii, al victoriei timpului profan și istoric este figurat în cel mai izbutit poem al ciclului blagian, *Pan cîntă*. Alternarea registrelor, un *astăzi* ostil și trecutul mitic (mythistoria greacă) se concretizează la nivel stilistic prin prezentul verbal și, respectiv, trecut. „Sunt singur și sunt plin de scai. / Am stăpînit cîndva un cer de stele / și lumilor eu le cîntam din nai. / Nimicul își încoardă struna. / Azi nu străbate-n grota mea / nici un străin, / doar salamandrele pestrițe vin / și cîteodată: // Luna". Denivelarea subiacentă are în vedere incompatibilitatea mythistoriei cu istoria generică. Ultimul act al dramei are loc în *Păianjenul*, unde Pan se retrage spre ocultare „într-o peșteră" (ca și Zamolxis, pentru epifanie), mar-

Scanned with OKEN Scanner

tor al anotimpurilor („toamne cu căderi de stele"). Singurul său prieten, „un păianjen singurel", tovarăș de exil subteran, i se relevă ca sol al lumii noi care „s-a-ncreștinat", întrucît „avea pe spate-o cruce" descoperită de zeu „în noaptea cu căderi de stele". Semn funest, căderea stelei profetizează moartea zeului ca și dispariția privirii și răceala („promoroacă"). Fluierul lui Pan rămîne cioplit numai pe jumătate, iar expierea înseamnă anularea armoniei, un dat al mitului grec.

Prezentă și astăzi în numeroase volume de poezie, imaginea Elladei rămîne tributară mitului, amplu reprezentat în romantismul românesc. Inseparabil de priveliștile elene, acesta rămîne în egală măsură expresia reiterată a istorismului cercetat în opțiunea acestuia pentru epistemologia simbolică a unor anume vîrste și civilizații, de regulă organice.

c. ÎNTEMEIEREA PRINCIPATELOR

Mythistoria națională obsedează romantismul nostru prin două spații matriciale: Dacia, etapă a sacrului neguros și întemeierea celor două Principate române, Moldova și Țara Românească. Cu acest al doilea descălecat (Miron Costin, *De neamul...*) pătrundem în celălalt timp istoric preferat, Evul mediu național. Expresie a tuturor virtuților (cavalerism, vitejie, eros spiritualizat, frenezie religioasă, cf. lui Herder în *Introducerea* cărții), eposul nostru medieval oferă romantismului elementul eroic în slujba ideii naționale îmbrățișată de voievozii mitici, „Basarabi și voi, Mușatini, / Descălecători de țară, dătători de legi și datini."

Opțiunea pentru acest epos, apt de a fi transfigurat literar, rămîne o conștientiezare a lui *Gheorghe Asachi*, în prefigurarea romantismului nostru. „Toate națiunile, scria literatul moldovean, ca și familiile, ambiționează a da începutului lor un uric strălucit și minunat, învălit deseori în *negura mitologiei și a alegoriei.*" (s.n.). „Uricul", arhaism cu sensul de testimoniu genealogic, va fi deci cu atît mai stimulator, cu cît reperele sale vor fi mai fluctuante, mai departe de factologie. Stabilind o paralelă dintre „întemeierea statului moldo-român de la uciderea bourului sălbatic de Dragoș-

Scanned with OKEN Scanner

Vodă" și așezarea Atenei în urma înfrîngerii „Mino-Taurului de Tezeu", Asachi justifică prestigiul mitic al evocării sale istorice sub „formă de novelă" sentimental-eroică (*Dragoș. Restatornicitoriul domniei românilor în Dacia Transalpină, numită Moldova, la anul 1352*). Dipă aproape trei decenii *Vasile Bumbac*, cunoscut astăzi numai pentru a fi fost coleg de studii vieneze cu Eminescu, își prefața două cînturi din epopeea sa neterminată despre Dragoș prin considerații asemănătoare despre fascinația temei. Aceasta este „un momint de mișcare nouă, de viață, de valoare pentru istorie, de interes pentru poezie", concentrat în „veacul al XIII", cînd „daco-romanii" intră din nou în mythistorie. Pe de o parte, scrie Vasile Bumbac, „Radul Negru, ducele Făgărașului, trece cu cetele sale din partea răsăriteană a Transilvaniei în Țara Românească și-și organizează un nou stat politic." Pe de alta, „românii locuitori în Marmația (...) trec munții cu gloate numeroase și se așează în partea miază-noptală a României de Sus, adică în Moldova, sub cîrma nemuritorului Dragoș." În încheierea *Prefeței* autorul opului menționat elogiază disponibilitatea poetului ce se poate lipsi de „dovezi istorice", suplinind prin imaginație (spre deosebire de menirea istoricului) reconstituirea Întemeierii. În această privință „Cîmpul poeziei epice, zice V. Bumbac în 1869, — zace la români încă nelucrat" (*Epopei naționale*, ed. cit., Note). De altfel, epoca medievală ca model literar plutind în aburul fabulosului („negura mitologiei"), se bucură și din partea lui Kogălniceanu de motivări estetico-ideologice. În deschiderea la *Letopisețele* moldovene, el enumeră personaje legendare dar și „fiorul" romantismului negru implicat, adevărat, din belșug, în istoria noastră medievală, bogată în „episoduri patetice, tragedii care să vă scoată lacrimi din ochi, grozăvii care să vă ridice părul pe cap". În plus „istoria de mijloc" se oferă literaților ca exemplară, pentru că atunci „numai românii" sfidaseră „Colosul islamismului" „barbar și fanatic".

Restrîngînd o asemenea poetică eroică și pitorească la episodul mitic al „descălecatului moldovenesc", ajungem deci la specia dramei și nuvelei romantice (*Răzvan și Vidra, Alexandru Lăpușneanul, Despot-Vodă, Doamna Chiajna*) solicitate de entropie, la aceeași interferare ca în tema Daciei, a epopeii cu poemul romantic. Fundalul naturii

Scanned with OKEN Scanner

armonioase oferă aceeași panoramă silvană, campestră, iar moravurile sînt la fel de „patriarhale" (M. Kogălniceanu, în *Istoria* sa franceză de tinerețe).

Factologia potențată simbolic se îmbogățește și în cazul întemeierii Principatelor cu seva mitului, bogat mai cu seamă în cazul Moldovei. Consemnată de Gr. Ureche, Miron Costin, Dimitrie Cantemir, Gh. Șincai, legenda desemnează exodul maramureșenilor fascinați de cîmpiile mănoase, văile line ale ținutului, spre a întemeia o „respublică". Vînătoarea rituală a animalului totemic implicată de Mircea Eliade în exegeza întemeierii moldovene deschide și alte orizonturi de mitografie comparată (Vezi *Romantismul românesc, Modele culturale și estetice — Istoria națională...*) Un fals cu paternitate dubioasă, o „hronică" medievală atribuită lui Huru-Clanău adaugă încă un etaj structurii tematice în discuție.

În concluzie, tema întemeierii a doua, selectată de romantici după epoca lui Decebal, le oferă misterul Evului mediu românesc (puțin atestat documentar) în același spațiu al naturii primordiale, odată cu poezia cavalerismului și acțiunea politică stimulînd astfel generația Revoluției și a Unirii în cucerirea idealului național.

Gheorghe Asachi fixează în nuvela sa puțin artistică, deși ilustrativă ca mentalitate, visul lui Dragoș de eliberare prin stabilirea românilor în „șesurile cele mănoase" ale Moldovei. Pigmentul sentimental este extins: căsătoria proiectată dintre „prințul", Bogdan, și Branda întîmpină piedici de roman picaresc dar, mai ales, patima lui Horoboe, „capul tătarilor" justificîndu-și prin coiful bicornut capturat de la cavalerii teutoni porecla de *Bourul*. Înfrîngerea acestuia din urmă și sosirea maramureșenilor la poalele muntelui Pion va constitui în cele ce urmează o paradigmă a temei la succesorii lui Asachi. Pămîntul Moldovei are toate atributele virginale ale primei stări („Umbrele nopții pereau dinaintea razilor soarelui care cu plăcută lucoare înaureau vîrfurile munților; paserile în aer prin cîntice voioase urcau pe urzitoriul lumei") dar și sălbăticia obligatorie („partea cea sălbatecă a muntelui Pion, (...) codri de pini și de brazi (...), stînci de formă bizară"). Grota magică a Dochiei comunică cu simbolismul inițiatic / etnic. Mai mult, furtuna neașteptată, „urgia elementelor", îl confundă pe Bogdan, ostenit

Scanned with OKEN Scanner

de căutările Brandei într-o transă vizionară (el „fu ferecat de un somn în care timpul este amorțit, dar fantezia priveghindă îi zugrăvea trecutul și întru menire viitorul patriei sale"). Atunci i se înfățișează în acest „vis profetic" șirul „Dragoșizilor" („Mușatinii" eminescieni): Alexandru cel Bun „dătător de legi" (sintagmă cert preluată de Eminescu), Ștefan „fulgeru de arme" și „Semiluna în tăria ei" care duce la „reînflorirea patriei" — (zice obedientul Asachi!).

Trezirea lui Bogdan este urmată de izgonirea tătarilor și cumanilor, de „solenitatea nunții cu Branda", dar mai ales de exodul biblic al „românilor din Maramureș" la „semnalul de strămutare" dat de Dragoș. Asachi accentuează ideea reîntoarcerii la „vechea lor patrie" de unde comparația firească: „Ca dineoară poporul lui Israil, ce îndelung suspinînd în străinătate despre dorita patrie cu bucurie se îndruma sub conducerea lui Moisi spre pămîntul făgăduinței, de asemene acești români, ce cu mulți ani mai înainte, fugind de cruzia barbarilor, se adăpostiseră pe la compatrioții lor, la chemarea domnului părăsiră focolarii ospitalieri, spre a se înturna spre moșiile lor, de unde preputerea i-au fost alungat." Abia acum, după aceste informații și considerente Asachi se decide să uzeze de tehnica picturii. „Strămutații" sosesc „preste plaiurile m-lor Carpați într-un tărîm virginal, conduși de un preot și urmați de oștire". Gospodarii înșiși vor fi întîmpinați de localnici „cu cununi de flori, spre urarea bunei lor veniri". Sensibilitatea preromantică a scriitorului înregistrează mărind „codrii verguri" cu „stînci și arbori" îngrămădiți în „șesurile mănoase... de-a lungul rîului" unde se răspîndesc noii veniți.

Mythistoria arhaică transcende episodul în sens mitic. „Cete de armași" însoțesc caravana pașnică „de toată vîrsta și starea, unii călări, alții pedeștri", compusă din „mumele cu fiii lor și cu moșnegii cei neputincioși". Aplicînd într-un final precipitat stilul jurnalistic, Asachi subliniază „deputațiunile" „republicilor Cîmpulung, Dorna, Vrancea" sprijinind „guvernul național" („sic!"). Necunoscînd imperativul adecvării stilistice în evocarea sa medievală, scriitorul, după ce spune nimerit că „Dragoș așează dintăi scaunul domniei în vechea cetate Baia" (utilizînd culoarea locuțiunii verbale ca mai tîrziu Sadoveanu), intră în retorica epocii sale

Scanned with OKEN Scanner

cu neologismele presei curente, fără a simți, din păcate, incompatibilitatea.

Oricum, Asachi rămîne pionierul temei — întemeierea Moldovei — pe care o și amplasează în trecutul ideal („negura mitologiei"), poetizează eposul transmutării într-un tărîm virginal și schițează „dinastia lui Dragoș" care „au purtat cu vrednicie corona strămoșească pănʼla Petru Rareș (1546)". Utilizarea altei tradiții decît aceea a vînătorii regale și a cățelei Molda edifică asupra gustului său pentru idilă (serafica Branda — demonicul Horoboe) dar și spectaculosul „negru" propriu preromantismului (închisori, evadări, hrube înspăimîntătoare cu tainițe și trape, răpiri, lovituri de teatru).

Vasile Bumbac, probabil conștient de puținătatea materiei epice, ca și de lirismul său precar, a lăsat doar două cînturi din proiectata epopee *Descălecarea lui Dragoș în Moldova*. Publicate la „Vieana" în 1869, fragmentele au fior doar în evocările bucolicului, nota de altfel comună epopeilor cu subiect dacic. Versificația modestă, rimele previzibile, avalanșa de superlative din evocările căpitanilor lui Dragoș domină fluxul epic. Din tentativa literară se salvează tocmai bucolicul în stil arhaizant, prin care Moldova intră în a doua sa epocă mythistorică. Țara de sus este „un pămînt ce varsă din sînu-i cu prisos / Izvoare dulci de miere și lapte mult mănos". Ideea strămutării îl obsedează pe Dragoș, îl „învăluiește", devenind „un vis măreț și falnic" implicînd evident ideea unității românilor „de dincolo de munți" „creștini de-a noastră lege", călăuziți de aceeași limbă „ce-i leagă și-i direge". Întinderea Moldovei, „pămînt vestit" are senzualități feminine căci „se răsfață" avînd „văi încîntătoare, cu șesuri lungi și grase". Vegetalul stă și el sub același semn, dovadă că Dragoș-vînătorul vede între „văi mănoase", „flori mîndre" și fete care „cresc frumoase", una din ele, Păuna, devenindu-i logodnică. Pe lîngă „mulțime de aur și argint", pămîntul Moldovei ivește vietăți telurice cu înfățișare ciudată, — o revărsare pastorală: „Cirezi nenumărate de tauri și junice, / Și herghelii comate și soi de vite mice. / Oi, capre, căprioare, cu fală-mpodobeau / Sub culmile-nverzite, jos văile pășteau". Discursul bătrînului Bogdan binecuvîntează exodul condus de Dragoș spre acest „*rai* frumos din lume, o țară românească", amenințat de

Scanned with OKEN Scanner

„veneticii" hulpavi. E vorba, după armonia daco-romană, de o nouă sinteză istorică a două tărîmuri românești, idealul rămînînd cel arcadian: „Și patria română pentru-ale voastre fapte / Vă va-ndulci din sînu-i cu pîine și cu lapte. / Prin păscători frumoase de cîmp și de poieni, / Din cari se-nfrupt adesea tătari și leși vicleni, / Găsi-vor ale voastre mînzări adăpostire, / Afla-vor boii voștri pășune și-adumbrire, / Și caii-n buiecie prin lunce vor zburda, / Și brazdele din țarini rod bun vor arunca." Acest rai mioritic beneficiază nu atît de rime armonioase sau de alăturări lexicale neașteptate, cît de un stil arhaizant al teluricului, extrem de potrivit belșugului agrest. „Păscători", „mînzări", „buiecie" ornează aceste prerii biblice ale Moldovei.

Există însă în epopeea care l-a atras pe cvasi-necunoscutul Vasile Bumbac viziuni cinegetice potrivit așezate într-un cadru al sălbăticiei. Cunoscute în expedițiile anterioare ale principelui român, priveliștile alpine par demne de un Manfred, „Cu prăvălișuri multe, sălbatece de fire, / Cu peșteri încîlcite și codri-ntunecoși." E vorba de un drum impracticabil și obturat, căruia maramureșenii îi preferă un altul, ocolit prin șesurile mănoase ale Sudului; ele și primesc în cele din urmă strămutarea românilor din Marmația.

Retorica pașoptistă va oferi argumentația ideologică a temei, atribuind-o „căpitanilor" lui Dragoș (ca și Bolintineanu, eroilor lui din *Legende*). Aceștia glorifică „flamura Unirii" și „puterea-ntinerită" a Daciei reiterată prin cel de al doilea descălecat, subtext (exemplar) al epocii lui Nicolae Bălcescu. Scăderea tensiunii lirice și disoluția acesteia în discurs versificat explică de altfel naufragiul lui Vasile Bumbac.

Justificarea inserării sale rezidă, ca și în cazul epopeilor dacice, în intuirea unor forme literare care se vor regenera sub pana poetului național.

Mihai Eminescu, împătimit de istorie română și de lectura cronicilor, nu putea ocoli descălecatul lui Dragoș, moment simetric prin fast și vechime epopeii dacice. Fascinația originilor acționează aici la fel de puternic, întrucît, scrie poetul, „Cine va vrea să facă istoria unei epoce (...) va trebui să arate *punctul de purcedere* (s.n.) și apoi seria terminelor intermediare". Dacă geneza națiunii aparține, am

Scanned with OKEN Scanner

văzut, mythistoriei dace, alt punct nodal, descălecatul din secolul XIV va avea de partea sa poezia cavalerismului medieval, codul său războinic și erotic. O „goticizare" a palatelor române, dar și a muntelui, stilizarea apuseană a idilelor cu principi moldoveni / menestreli sub balcoanele iubitelor coexistă în proiectele dramatice de tinerețe *(Bogdan-Dragoș)* cu lirismul evadării într-o natură germinînd de seve și necoruptă de civilizație. Subiectivizarea temporală se adresează celui de al doilea descălecat în care, corespondent mitului primar, răsună cornul lui Decebal, semn al unui mesaj interșanjabil între cele două vîrste ale mythistoriei românești.

Încă o dată, elementele dramei de tinerețe alcătuiesc un tot al poeticii romantice. Palatul voievodului Dragul, tatăl trădat de Sas al lui Bogdan are săli „gotice"; vînătorile și rătăcirile alpine ale „prințului" au fervoare manfrediană; castelul Anei apare fastuos ca în V. Hugo. Motivul cornului pare german. Pe de altă parte, visul unei etnii eliberate și unite, strămutată într-un pămînt al făgăduinței, ține de permanența ideii naționale. Credințele Anei în zburător și Baba Dochia aduc dramei fermentul mitologiei românești.

Dar în mod primordial, poezia medievalității autohtone se confundă cu mineralul colosal al tărîmului românesc invocat. Într-un fel surprinzător regăsim la Eminescu schițările unui Asachi și Vasile Bumbac în episoadele lirice ale raiului natural descoperit în expedițiile cinegetice ale lui Bogdan ca și în reîntoarcerea spre vechea vatră amenințată de tătari. Diferă însă cheia muzicală, amploarea viziunii, armonia ascunsă și prelungită a versului, melancolia lui inexplicabilă, solemnitatea simbolică a priveliștilor. Motivul cornului (al epopeilor apusene cavalerești), strofele apoi extirpate din această dramă lirică alcătuind poemul *Peste vîrfuri*, se implică în muzica gravă a desfacerii de prezent.

Monologurile lui Bogdan se bucură de un vers alb, puternic și suplu, respirînd parcă libertatea pămînturilor virgine. Muntele (permanență simbolică a romantismului românesc apollinic) domină panorama descoperită de principele vînător. Solitudinea sa rimează romantic cu „sălbăticia" grandiosului în această adresare către bătrînul său tată: „Pe cînd nu erai bolnav mergeam de-a pururi singur / Adesea

Scanned with OKEN Scanner

rătăcit-am prin munții nalți ai Tisei, / Păn-unde a lor vîrfuri dispart apele-n două / De curge-apoi o parte spre noi spre soare-apune, / Pe cînd o altă parte se varsă-n răsărit." Cărarea dificilă, „abia îmblată" duce „prin codri *vechi* și *vecinici*" (valorizarea timpului arhaic, proprie poetului, prin epitetele-cheie ale vegetației silvane) spre Siret și Bistrița. Centrul vertical al noului tărîm cu oameni „vorbind aceeași limbă" este ca la Asachi, „Pionul" între „munții negri", „munții cu piscuri nalte" „căruia-i zic Ceahlăul". Din vîrful acestuia vizionarul monarhic, Bogdan vede „hotarnicele rîurî", Prutul și Dunărea, încît între ele se discerne „o țară-ntreagă de codri și de dealuri". „Rîuri line", „brazde roditoare" sînt iarăși matricial-agreste cu „turme fără număr în zare răsărind / Și buciumele sună duios și cînt de fluier / Sălbateci zboară caii mai iuți chiar decît vîntul!"

Belșugul de sub „cerul darnic" are o germinație continuă sfidînd semnele de proprietate; totuși beatitudinea alterată de „prădalnicele neamuri" care bîntuie „acea frumoasă țară" lipsită de „prisăcar". În pofida cetăților „cu multă oaste", între care Suceava cu ziduri groase „de poți îmbla călare/Pe ele" țara duce dorul ordinii, la fel de organică.

Întemeietorul ei adevărat, și cel ce așează în scaun neamul Mușatinilor, este menit să fie însuși Bogdan. Prințul-vînător mînat de frenezeia aventurii va avea revelația rolului său de erou civilizator. Mărturisit în monologul său către Ana (emblemă a Moldovei, ca Păuna la Vasile Bumbac sau Maria în *Apus de soare*) acest dicteu al supra-eului se metaforizează în viziunea unei lumini potopitoare ce se reflectă pe sine, reflectînd totodată elementele. Celebrarea vizează o nouă vîrstă de aur, geneza unei entități statale. Poetica însă urmărește o dematerializare a contururilor, la început ferme, chiar minerale: „munții cu stejariști/ Și stîncile de piatră și dealuri lungi cu rariști" întreţesute de „umbre vineți". Apoi o ploaie cu soare, lumina devenind lichidă, „Împrăștie în neguri subțiri din juru-i norii"; apele reflectă luminiscențele („În rîuri, lacuri, ape sclipeau ca și oglinzi") pînă la incendiere („Și lacuri și pirîuri ardeau sub acea ploaie. Încongiurați de arburi pe ei era văpăie"). Aerul solar poartă pe undele sale ființa eroului liric transfigurat de extaz sub semnul fast al curcubeului: „Numai părea că este de mine mai aproape/Scînteietoarea ploaie, lumina de pe ape/ Munții

Scanned with OKEN Scanner

pierduți departe în vinetele cețe / Rîuri curgînd alene, arcuri de frumusețe". Episodul biblic al transmutării, prezent în eposul întemeierii, se desfășoară sub arcul triumfal al bolților vibrante: „Sub arcurile-acele/Treceau turmele toate a neamurilor mele/Treceau în șiruri oameni cu albele cămeși/ Mii, mii de oi mărunte, copiii treceau deși,/Și mii de vite albe, și caii mici și sprinteni,/ Ostași cu chica lungă, bătînd din lungii pinteni/Părea că însuși cerul a fost durat cu fală/Pentru intrarea noastră o poartă triumfală". Transhumanța turmelor transilvane fixează etnografia specifică, portul țărănesc (același de pe vremea Columnei), rasa cailor sprinteni și mici de munte, înfățișarea oștenilor însoțitori. Modalitatea însă rămîne modificarea peisajului panoramic sub acțiunea luminii magice care transformă strămutarea într-o apoteoză cosmicizată a ideii naționale.

Înscăunarea Basarabilor, în Țara Românească (sec. XIII) a lui Negru-Vodă are un epos apriori mai modest. Dacă mythistoria Moldovei cuprindea legenda vînătorii regale, a cățelei Molda, sau a înfrîngerii Bourului tătar cf. lui Gh. Asachi, analele miturilor muntenești se arată mai puțin bogate pentru transfigurări literare. Se glosează retoric pe marginea primei domnii deplîngîndu-se sărăcia elementelor mitice. Romanticii români își *imaginează* mai curînd vremea celui dintîi Basarab, pe care *Monastirea Argeșului* îl prezintă drept un vanitos trufaș, deși doritor să-și eternizeze numele prin capodopere arhitectonice.

Mihail Kogălniceanu evocă în *Istoria* sa franceză pictura murală a lui Radu Negru I cu costumul său fastuos „brodé en or et en argent", și cu obrazul său oacheș justificînd porecla de Negru („le surnom de noir"). Mănăstirea Argeșului, ctitoria aceluiași, apare elogiată drept „un monument que les valaques peuvent citer avec orgueil". Demnitatea cavalerului medieval, a acestui Basarab I istoricul o vede în dialogul retoric purtat cu Carol I.

Mihaiada lui *Heliade*, cu digresiunile ei de metafizică despre „providință" și „cultul veritații" cuprinde în egală măsură un scurt compediu al domniilor muntene. Ascen-

Scanned with OKEN Scanner

denţa domnului unificator „cu stema domnială" trece prin „Cel Bun şi Drept Petraşcul", „Vlad faimosul, Ţepeş" şi „Radu Negru, moşul lui Dan şi răstrămoşul lui Mihail al nostru, lui Mihail cel Mare",/Cel fondator domniei şi primul domn al ţării/Toţi Basarabi d-a rîndul în sus din fiu în tată". Odată cu nominalizarea dinastiei muntene întemeietoare, Heliade face „uricul" şi mai vechi: Basarabii se stabiliră în „Ţara Macedonă/D-Aurelian Augustul", iar teritoriul respectiv se numi „Basarabiţa Romei", „ca să se ştie-n secoli/ Că Basarab fu capul acestei colonici". Etimologia se convoacă la rîndul ei şi supusă prozodiei alexandrinului liber, dă enunţul vechimii daco-române, conjugat cu noblețea dinastică: „Acest Basarab fost-a unul din prinţii Romei/ Şi căpitan celebru, ce, pentru mari succese,/Victorii lăudate ce-n arme repurtase/În basa Arabie, ăst nume i se dete,/ Ce-n lunga sa durată peste zecimi de secoli/Cu glorie, mărire trăi-n Ţara Română/Scutită, guvernată de glorioasa viţă".

Fără a fi astfel evocat obiectiv, Dragoş apare totuşi implicat în şirul descendenţilor Basarabi, ilustrînd întemeierea Ţării Româneşti prin drepturi de noblețe autentică.

Bogdan Petriceicu Hasdeu îşi epicizează de regulă etimologiile. încît putem considera capitolul *Basarabă* din marele său *Dicţionar* o nuvelă-spectacol. Fără a căuta „culoarea locală" şi fără eroi epici, monografia hasdeiană trasează retorica mythistoriei româneşti cu cele două vîrste arhetipale. „Am urmărit pe *Sarabi* începînd din epoca lui Cesar, cînd casta lor fusese organizată de către regele dacic Burebista, şi pînă la epoca lui Constantin cel Mare, cînd *Sarabii* Galeriu şi Liciniu reuşesc a se înălţa pe tronul imperial al Romei, toate aceste în curs de vro patru secoli." Introdus de acelaşi verb participativ („am urmărit"), intempestivul istoric îi evoca pe *Basarabi* „în lupta lor cu mongolii la 1240 şi pînă astăzi", „constatînd că ei au fost o castă nobiliară sub daci, că purtau la vecini acelaşi epitet de «arabi» ca şi *Sarabi* pe timpul lui Ptolemeu şi al împăratului Filip". Conchizînd privilegiile lor nobiliare în perioada neatestată de *8 secole* (V—XIII !), Hasdeu le acordă acelaşi loc în ierarhia Valahiei spre secolul XIII. Argumentaţia aiuritoare convinge prin patos în cascadă retorică suitoare şi orgoliu

Scanned with OKEN Scanner

patriotic: „De vreme ce *Sarabii* înainte de secolul V au fost dat dacilor pe cei mai mari regi cu Decebal în frunte și deteră apoi Romei cinci împărați pe doi Filipi, pe Galeriu și pe Liciniu, toți de o energie mărtusită chiar de către dușmanii lor, și de vreme ce după secolul XII *Basarabii* au dat românilor un lung șir de eroi ca Alexandru, ca Mircea, ca Vlad Dracul, ca Țepeș etc., deci: același rol conducător în capul neamului românesc contra furtunelor dinafară avuseseră ei și între secolii V și XIII."

Reconstituind demonstrativ „perspectiva istorică", Hasdeu conchide atît noblețea întemeietorilor Basarabi („dătători de legi și datini"), cît și a „poporului românesc având domni din casta *Sarabilor*, ascuns în munți ca o comoară depusă de Traian și păzită de urmașii lui Decebal".

Retorica hasdeiană înscrie astfel o triplă volută în finalul eseului său: „Iată cine, iată de cînd, iată de unde sînt *Basarabii*". Demonstrația suplinește epicizarea, poate chiar subiectivizarea lirică, limitîndu-se doar la ideologia și ritmurile discursul romantic.

Aron Densușianu, între puținii autori români de epopei încheiate în 12 cînturi, implică Dacia ca nucleu prim în derularea mythistoriei sale fantastice. Legăturile se extind în timp, cuprind întemeierea celor două Principate, ba mai mult, umbra lui Traian prezintă lui Dragoș defilarea marilor bărbați ai viitorului: Ștefan, Buzeștii, Tudor, Avram Iancu și Cuza-Vodă. Între cele mai bine scrise, această epopee păcătuiește prin reluarea în fiecare cînt al eposului miraculos: horele de zîne și păduri vrăjite ce împiedică finalizarea statală a celui dintîi Basarab. Asta, dacă-i judecăm construcția epică a întregului în succesiunea celor 12 lungi episoade. Citită însă în detalii, *Negriada* oferă (am văzut și în *Dacia Felix*), insule de bună poezie cu care secolul trecut n-a suprasaturat pagina scrisă. Aron Densușianu simte, între puținii rapsozi ai istoriei noastre, nevoia de a sugera relația temporală eternitate/mit, înscriindu-și momentul evocat în fundalul succesiunii. Un moșneag cu „argintoase plete" apare într-o „mică, veche luntre" pentru a declama viitorului domn: „Eu sunt, o! Negre, Timpul, și peste-această mare/ În plaiul Nemurirei, etern, înfloritor,/ Conduc pe toți aceia ce-n fapte mari și rare/ În lumea trecă toare și-au

Scanned with OKEN Scanner

tors zilele lor." Eternitatea fiind prin urmare menoria trecutului, se spațializează ca un paradis dacic-ossianesc unde sufletul lui Traian își desfășoară față de Negru-Vodă harul profetic ca Virgiliu în fața lui Dante. Faptul de a întemeia Țara Românească scris „în vechea carte-a sorții", îi este hărăzit lui „domnul Negru cu micul său popor / Ce străbătînd Carpații cu ceata-i românească/La Dunăre-și va pune tron-nalt, strălucitor." Dar trecutul nu poate restitui totalitatea evenimentelor, istoria factologică, ci doar haloul legendar și deci subiectivizat al celor dintîi. Invocarea către muza basmului românesc de la începutul Cîntului al V-lea reprezintă de fapt definirea mythistoriei însăși: „Lumină-mi, Cosinziana, a seculelor noapte, / Căci din bătrîne timpuri la noi n-au mai ajuns/Făr' faime-ngînătoare și ne-nțelese șoapte/ Iar faptele vechimea în noapte le-a ascuns." Istoria mitică este însă o altă față a cîntării: Moș Sorin și Moș Tatin sînt în *Negriada* barzi ossianești și orfici, depozitari ai sufletului național. Pe cel dintîi zînele silvane îl învățaseră „misterele cîntării", luîndu-i în schimb vederea (ca lui Homer) întrucît el „fără de lumină din munți au coborît". În schimb „focul" orfic al cîntului său dă viață elementelor „Încît copacii-n codru se par că-ntineresc". Al doilea aed evocă exotic migrațiunile, „A barbarilor valuri din vechiul lor pămînt./El spune-a lor dulci nume și-a lor legendă lungă,/ Dar numele lor astăzi cu ei zac în mormînt."

Întemeierea Țării Românești presupune și invocarea eroului Moldovei cu „spada fulgeroasă,/C-un arc cumplit d-a umăr, mulțime-nfiorînd, /Va fi numele-i Dragoș în viața-i luminoasă". Evocarea rotită de umbra împăratului roman va fi urmată de darul cel mare al său către Negru, spada simbolică a libertății glorioase.

Valahia medievală se va bănui la Denusianu cînd și cînd, între episoadele eposului fantastic prin nominalizarea oștenilor din ocinele țării precum „Macrea de la Tuștea" sau aceea a unor stăpîni feudali ca gloriosul Gelu, Moș Mușat sau Dan. Alegerea oștii de „juni" în număr de cinci sute unește fantasticul epopeii cu poezia cavalerismului medieval. Cápii armatei primesc sosirea călăreților din „plaiuri": „Cînd la palat întoarnă, venea a țării floare/Pe cai fugoși ca vîntul, arzînd d-al gloriei dor./ Mușat și domnul Negru din nalte foișoare/ Priveau în depărtare cum vine ca un nor./

Scanned with OKEN Scanner

Pe cînd al zilei rege pe calea de lumină / D-a cerurilor culme măreț s-apropia/ Și umbrele rouoase ce-al zilei foc alină/ Pe cîmpuri, căi și codri mereu se micșora,/ Palatul în mulțime părea că-i stîncă mare./Atîta lume-n giuru-i din plaiuri s-a adunat."

Și mai frecvent în *Negriada* istoria apare invadată de mythistoria ancorată în fantasticul folcloric. În acest sens autorul pare a descinde din *Țiganiada*, dar și din simbolistica eminesciană. De pildă evenimentele potrivnice întemeierii nu apar epicizate eroic (descrieri de bătălii), ci prin metafora pădurii ostile: „Sălbatică și deasă, cu vechi, înalți copaci, / Iar negrele lor frunze prin negurele sure / Păreau că sunt gigante aripi de liliaci, / Dar prin copaci atîrnă mari arme sîngeroase / Ce din uitate timpuri acolo ruginesc, / Schelete uriașe și hîrce găvănoase / Ce fioros din arbori prin umbre se rînjesc". (Poate că nici Bolintineanu nu lipsește din aceste viziuni dantesc-terifiante). O altă pădure a morții are puteri mineralizante și spirite magice rele, eroul căzîndu-le pradă. „Măestrele lui Negru i-au luat orice putere / Din mîni și din picioare, din spate, pept și gît. / Sus în palat el doarme ca mort, fără durere, / Din cînd în cînd mai suflă, dar lin și nesimțit." „Palatul vechi de marmor cu coperiș de-argint" se află epicentric într-o „vale cu iarbă moale, verde", ascunsă și ea „sub Retezat" într-un „codru verde, bătrîn, înalt, umbros." Lumea umbrelor care învie în cele din urmă la solicitarea întemeierii celebrate are sensul timpului latent, mitic, accelerat de evenimentul-cheie în derularea mythistoriei naționale.

Într-un cuvînt, timbrul propriu adus de Aron Densușianu în poetica întemeierii este mitologia românească întrețesută cu nuclee folclorice tradiționale. Compesînd lipsa documentului prin mit, *Negriada* se apropie de condiționările romantice ale lui Gheorghe Asachi, la începutul secolului trecut. Timpul omogen al mitului apare astfel potențat de miraculosul gîndirii magice românești.

*

Modalitățile astfel prezentate (epicizare, subiectivizare, glosări istorice, cufundate în fantasticul popular) au dus, se pare, la epuizarea literară a momentului mythistoric

Scanned with OKEN Scanner

respectiv. Credem că o reluare astăzi, a temei, ar bate aceiași pași străbătuți de antecesorii romantici.

d. EROICA. „RĂZBOINICESCUL TUNET"

(Gr. Alexandrescu)

Înainte de a trece prin seria unor tablouri ce atestă voluptatea poeților pentru lupta armelor și harul eufonic al poeziei românești de a o sugera, se cere, poate, o așezare a acestei secvențe epice în mythistoria noastră romantică. E vorba, desigur, întîi de toate, de celebrarea elanului militar, a iubirii de țară traduse în fapte de arme, de iminența jertfei cu viața. Cultul voievozilor-căpetenii de oști precum Ștefăniță, Mircea, Mihai, Ion Vodă cel Cumplit face din aceștia arhetipul eroic absolut al titanului ce concepe bătălia prin inteligență și o decide prin exemplu său fizic, în prim-planul cetelor sale, putînd fi rănit, răsturnat de pe cal, și de aceea electrizîndu-i pe oștenii de rînd. Pitorescul oștilor medievale (tabloul cel mai frecvent), scuturile, coifurile, halebardele, harnașamentul cailor se adresează policromiei căutate. Exotismul adversarilor mărește atracția scenei: fesul și iataganul turc, zalele mercenarilor năimiți, voinicia căpitanilor noștri pletoși completează paleta.

Dincolo de picturalul uneori excesiv solicitat, se pune din nou chestiunea subiectivizării temporale. Este *lupta* un moment al mythistoriei evident eroice, resimțit ca sacru? Desigur, dar văduvit de legănarea onirică a evocării, de visarea cu ochii deschiși. Intrat, dimpotrivă, într-un malaxor accelerat, un timp al „catastrofei dinamice" (Spengler), entropic, ducînd la paroxismul *eului*. De aceea marea aventură a romanticilor precum Napoleon, Byron, Hugo, Bălcescu, Heliade include participarea nemijlocită la bătălii armate, la Revoluție (vezi *Romantismul...*, I: *Psihologia*). Beția înfruntării, „sălbăticia" afectului exacerbează senzația, umple clipa, subiectivizînd în mod paroxistic timpul prezent, iar supra-eul îi dă o axiologie supremă în sensul idealului național și revoluționar. Epopeea și poemul vor fi speciile preferate.

Afectul declanșat de imaginea/memorie, „vechea strălucire" a luptelor Daciei și ale Buzeștilor se mărturisește

liric prin evocarea acestora. Oștirea română în defilare, prilej pentru *Grigore Alexandrescu* de a scrie *O impresie*, îl face să celebreze galopul cailor „cu coame răsfirate, / Cu nările aprinse, cu gurile spumate" și „glasul aramei tunătoare". Mai mult, poetul își surprinde vibrația biologică la vederea defilării în chip de „electrică schinteie" a bucuriei, ca și dorința de participare fizică: „Subt pasurile mele simții arzînd pămîntul". Același poet descifrează dimensiunea luptelor trecutului în simbolul inspirat, „vechea armură / Ce un uriaș odată în războaie a purtat". Gloria Tîrgoviștei ruinate „sub care adîncită / E gloria străbună și umbra de eroi" readuce în prezent aceeași viziune mythistorică a luptelor reverberate sonor cînd: „Pămîntul îl clătește războinicescul tunet, / Zgomot de taberi, șoapte". *Strofele* lui Alexandru Sihleanu vor conține o profesie de credință asemănătoare, mitizînd „a bătăliei privelişti sîngeroase", hiperbolic, „a plumbilor ploaie", ca și „de sînge lungi șiroaie" în infernul sepulcrului colectiv: „Cadavre ciopîrțite, și morți mereu picînd".

Constantin Negruzzi dă cea dintîi panoramă a gloriei militare românești sub Ștefan cel Mare. Fragmentul *Aprodul Purice*, menit să deschidă *Ștefaniada* sa și rămas ca atare, are o anume savoare naivă a arhaismului turnat în versuri neîndemînatice cu o topică diletantă: „Iată se aude zgomot, împușcături și strigări, / Chiote de biruință ș-a cailor rînchezări". Rimele inabile scad ținuta versului alături de stridența cîte unui neologism („Purice, care-n războaie a fost pururea vestit, / Român vrednic întru toate, a lui Ştefan *favorit*" (s.n.). Ardoarea patriotică, jubilația sînt nedisimulate și prozaice: „Subt a românului paloș, sîngele curge părău / Păn-cînd brațu-i amorțește fiind rănit foarte greu". Cu toate aceste trudnice coagulări ale plasmei literare, *privirea* nuvelistului atentă la detaliul frapant scoate efecte neașteptate din eteroclitul uniformelor, semne ale triumfului reprezentat în dueluri; întrucît „Fieștecare" „cîte-o dovadă purta / De la dușmanul pe care l-a fost învins mîna sa". Urmează pitorestile costume vrednice de un muzeu al Evului-mediu: „Unul c-o sabie-ntoarsă, c-un capot roș înfirat / Și haine înaurite, este turcește-mbrăcat; / Altul încalecă iarăși un cal, de Don căzăcesc, / Poartă o suliță

Scanned with OKEN Scanner

lungă și un hanger calmucesc". La altul „chingile, șeaua lui, frîul, fesecate cu argint / Arată acum că luate de la vreun mare leah sînt". În fine „un vultur ce-o cruce în gură ținea", provenite de la un muntean, „căciule tătărești" completează trofeele beligeranțelor moldovene. Grosul oștirii poartă însă opinci și „cușme țurcănești".

Înfruntarea „ungureanului" Hroiot cu oaștea lui Ștefan se înregistrează mai ales prin efecte sonore; conchidem astfel că Negruzzi inaugurează imaginea bătăliei care va și rămîne în romantismul românesc preponderent fonică. Relieful vizual se dedică doar fundalului; dinamica luptei va fi verbală. Dealtfel, chiar la acest precursor arhaizant simțim atenția acordată verbului care sugerează onomatopeic vacarmul matalelor izbite; strofa ce urmează are de partea ei intuiția rulantei *r* care în diferite morfeme dă efect artistic sigur: „A cailor *r*inchezare, pocnetul cel de săneți, / *F*reamătul și șuieratul a mii de mii de săgeți, / Zăngănitul cel de săbii, pulberea ce păn-la no*r*i / Se înalță în virteje de l-atîția luptători / A *trîm*beți*lor* și *sur*le *ră*sunet sc*îrț*îi*tor* / Țipetele, văitarea, geamătul ce*lor* ce m*or*..." (s.n.).

Heliade înfățișează în *Mihaiada* sa urgia otomană drept motivație a ivirii mesianicului Ban al Craiovei, el trebuind să răzbune „disperarea mută, / Blestemul, lungi suspine" și „țara în doliu cufundată". Neajungînd la scene de înfruntare propriu-zisă, Heliade revarsă în sunetele unei goarne numele căpitanilor din sala de sfat apărînd de după „coloane masive, de stil moric" „Și-o draperie deasă" sau „cortină". Ei sînt „banul Udrea, / Bătrînul banul Manta și banul al Craiovei, / Mihalcea belicosul, și vornicul Dumitru, / Și Mircea cel hotarnic", „Și aga Luca Lungul, și Radu Bărcănescul, / Tustrei frații Buzeștii, Calomfirescul Radul, / Și capul lor, păstorul Eftimie zelosul". Atenția poetului pentru detaliu îl egalează pe Theodor Aman, pictorul minuțios al fireturilor și tunicelor în aur și argint. „Pieptare pe corp strînse în găitane late, / La căpătîi cu nasturi; / pe umeri chepenege / În copce de-argint prinse, cu fir de tot cusute." Armurăria medievală nu lipsește: „Într-o curea cu ținte, cu zale aurite, / O sabie-apendută suna-n toată mișcarea". Conteșul se ținea „cu două mari, rotunde, / Masive, d-aur copce, ș-o pană gugiumană".

Vasile Alecsandri, evocator al mythistoriei moldovene în *Dumbrava Roșie* scrie o epopee lirico-epică, un poem romantic al „barbariei" războinice sub semnul aceluiași sentiment solidar-etnic. De la Negruzzi însă, expresivitatea versului românesc a realizat un salt evident, chiar dacă distanța se măsoară în cîteva decenii. Dincolo de retorica veneraţiei care usucă versul lui Alecsandri, tablourile nu ne oferă doar strofe mult mai inspirate, ci mari suprafețe de culoare a sălbăticiei medievale. Lupta dintre oștirile Moldovei și Poloniei se integrează nu doar în polarizări ideologice (divergență funciară, conflict istoric), ci, într-un mod „barbar", tipic romantic de a trăi aventura războinică. Hybrisul, dezlănțuirea colorează atît ospețele sardanapalice, cît și duelurile propriu-zise. Acest poem, pe care G. Călinescu l-a apreciat și în *Istoria*... sa, are ritmuri alternante, sugestia războinică a numelor de căpitani moldoveni și poloni, scene de luptă în vers puternic și suplu.

Elemente romantice ar fi codrul de tip germanic, adăpost al oștilor române, degajînd „misterul și tăcerea", cîte o „nălucă", sclipirile armelor în lumina lunii („oțel de săbii goale"), și faună improbabilă, exotică („ochi de lei, de vulturi, de leoparzi sălbatici, / Ce ard sub vălul nopții ca niște roși jăratici"). Orgia „cea nebună" a polonilor are o barbarie a simțurilor („Aici de pofte rele sînt ochii toți aprinși") însoțită de bulimie, întrucît ostașii „Frig boi întregi, rup cărnuri ca lupii flămînziți; / Desfundă antale, beu lacom fără cupe, / Se ceartă, rîd în hohot și urlă răgușiți." Românii, „Arcași de la Soroca, năpraznici orheieni", au o voinicie mitică și amintirea luptelor „de fapte glorioase" înscrisă în „hieroglife sfinte" pe trupurile lor. Numele lor reeditează poreclele haiducești („Păun de Codru, Balaur, Alimoș) ale unor „Eroi de vechi balade ce s-au păstrat în minți".

Lupta armatelor, văzută ca încleștare a două imense talazuri, apare apoi fragmentată în dueluri individuale relevînd generozitate și spirit cavaleresc de ambele părți. Prima ciocnire descrisă ossianesc are corespondențe cosmice: „armatele dușmane" emit „fulgeri luminoși" „precum doi nori pe ceruri". Canonada ritmează asurzitor, întrucît: „Vuiește aprig cîmpul și armele răsună, / Și tunurile crunte ca tunete detună / O grindină de glonțuri fatală,-ucigătoare /

Scanned with OKEN Scanner

Iar cetele române duc moarte-ngrozitoare". Ochiul uranic, soarele contemplă de sus măcelul infernal hiperbolizat romantic: „Un iad grozav de demoni sălbatici, fioroși, / Sărind, urlînd ca feare, mușcîndu-se, scrîșnind, / Rupînd, lovind orbește, dînd moarte și murind /." Perechile încleștate par logodite de destin: „Gorow și Zablotowski combat delaolaltă / Cu Stroe Vlad, hotnogul, și cu șoltuzul Daltă./ Umăr de umăr, coastă de coastă, om și cal / Se strîng, se prind cu ură în cleștet infernal." Polonii cad „a morței pradă", „Iar caii lor, ca dînșii nedespărțiți, cu dor, / se duc nebuni prin lagăr, chemînd stăpînii lor." O anume etică a eroicii romantice elogiază la Vasile Alecsandri codul cavalerismului, întrucît un adversar viteaz trebuie să fie cruțat de învingător. Așa că dincolo de rîvna cetelor moldovene intervine generozitatea unui Cîrjă, „bătrînul înțelept" în fața lui Toporski „vechi arbor a Lehiei". Victoria de la Dumbrava Roșie (1497) se încheie cu imaginea sonoră a stihiilor deborante, cînd „românii, duși de Ștefan" mătură tabăra leșilor: „Căci ei răstoarnă-n treacăt, și darmă, sfarmă-n clipă / Scandroane, tunuri, corturi, și pun tot în risipă". Finalul prefigurează cunoscutul epilog eminescian din *Scrisoarea III* „Fug leșii, fug cruciații și fuge însuși craiul !/ Îi duce domnul Ștefan cum vîntul duce paiul; / Iar tabăra leșească un lung pustiu rămîne / Sub apriga furtună a cetelor române !" Aglomerarea verbală sugerează sfărîmarea dizarmonică amplificată de scara enumerărilor substantivale. Strofa ultima citată, în schimb, are acorduri largi, epitete armonioase care umplu perfect versul; nici un cuvînt nu încalcă legitatea lexicului, perfect stăpînit de poet. *Acțiunea* armată face astfel loc *sensului ei* în durată, în apoteoza mythistoriei eroice.

Nicolae Bălcescu, pasionat el însuși de strategia militară pe care n-o vedea suficient fructificată în 1848, reconstituie inspirația infailibilă a bătăliei homerice de la Călugăreni. *Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul* așează în centrul ei „această zi de miercuri 13/23 August (1595), menită a fi briliantul cel mai strălucit al gloriei românești".

Deasupra strîmtoarei de la Călugăreni tabăra vizirului Sinan apare luminată de „masalalele aprinse la cîte patru colțuri". În față, pe o altă înălțime, în drumul „despre Bucu-

reşti se aşează oastea română. Iată cum, precizează istoricul, „armate potrivnice se aflau aşezate pe două înălţimi faţă în faţă". Ştiindu-se văzuţi, dincolo de pădure, românii luminaţi de „focuri mari" dau adversarilor un spectacol de vitalitate şi siguranţă: ei „petrecură toată noaptea aceea, viermuind şi mişcîndu-se necurmat, cîntînd, chiuind şi hăulind, după natura lor veselă în mijlocul nevoilor şi supărînd şi hărţuind pe turci cu numeroase avantposturi." Cele dintîi ciocniri nu sînt concludente. Conduşi de „neînspăimîntatul Voievod" românii par la început a fi pradă nesiguranţei, „lupta cu noroc schimbător" făcînd ca „biruitorii să devină adesea biruiţi şi biruiţii biruitori". Inegalitatea numerică frapantă pare a prezice înfrîngerea celor 8 000 de români, care şi acceptă iniţial „a da îndărăt". Dar tocmai aparenţa înfrîngerii are latenţa resuscitării. Retragerea „este frumoasă şi metodică", consideră strategul, „e minune de vitejie, de sînge rece şi eroism". "Triunghiul" („cuneum") îşi păstrează forţa de şoc, fără a se risipi întrucît „Stolurile nenumărate ale călăreţilor turci în zadar se aruncă cu furie asupra laturilor acestui triunghi, căutînd a-l sparge; silinţele lor, fără a-l vătăma întru nimic, se zdrobesc de dînsul ca de o stană de piatră". Precizările epice cuprind prin comparaţie ideea forţei invincibile la care se adaugă subtextul liric al naturii solidare: „Strîmtoarea locului de bătălie, pădurile şi dealurile favorizau înapoierea românilor şi zăticneau mişcările turcilor". Asfinţitul soarelui pare a concorda cu inexorabilul dintr-o „luptă lungă" în faţa „numărului celui prea covîrşitor al duşmanului". Dar iată că atacul personal al lui Mohai, unul din „Sem-Zeii cîntaţi de nemuritorul Omer", doboară între alte „minuni de vitejie" pe Caraiman-Paşa. Turcii „încep a fugi răzleţit", şi în pofida avertismentelor lui Sinan, „nici o putere omenească nu mai poate opri în loc valurile zgomotoase ale fugarilor care se prăvăleau cu furie şi repede spre pod". Panica transformă oştile turceşti într-o ceată fără căpătîi: mulţi „se aruncă în baltă, unde îşi află moartea". Episodul cu Paşa Hasan (reluat de Coşbuc în balada sa) are loc în urma duelării cu Mihai, cînd trufaşul „soldat" otoman „nu se putea ţine pe picioare de groază". Triumful românilor, enumeră Bălcescu, constă în măcelărirea armatei, prăzile bogate: „tunuri mari d-ale duşmanilor..

Scanned with OKEN Scanner

cai mulți și mai multe steaguri, între care steagul cel verde și sfînt al proorocului".

Două precizări transferă cronica pînă aici obiectivă, în zona mythistoriei. „Apele Neajlovului" roșii „de sîngele vărsat în acea zi" și legenda cerbilor care au stat în tot timpul bătăliei lîngă cortul voievodului. Finalul liric al episodului eroic are patosul frecvent la istoricii romantici și tonalitatea arhaizantă a stilului: „Astfel fu acea vrednică de o neștearsă aducere aminte zi de bătaie de la Călugăreni, în care românii scriseră cu sabie și sînge, pagina cea mai strălucită din analele lor. De 10 ori mai puțin numeroși decît dușmanii, ei cîștigară asupră-le o biruință strălucită și avură gloria d-a învinge un general pînă atunci neînvins. Munteni, moldoveni și ardeleni, soldați și căpitani se luptară toți ca niște eroi." Tehnica basoreliefului (Tudor Vianu) împinge într-adevăr faptele oștilor turcești într-un trecut (verbal) condamnat istoric, înălțînd, dimpotrivă, prezentul etern al unei cauze binecuvîntate.

Desigur, zeci de scene bataliste mai pot fi excerptate din epopeile naționale cu model homeric și inserții de poem romantic, precum *Cîntarea României*, *Traianida* lui Bolintineanu, *Negriada* lui Aron Densușianu. Pe de o parte le-am inserat însă în evocarea Daciei; pe de alta, ne-am oprit în acest capitol asupra eroicii medievale cu culoarea sa specifică.

Mihai Eminescu, mai puțin iubitor al sonurilor stridente, a imaginat o singură dată, clasicizînd-o, bătălia de la Rovine. *Scrisoarea III*, obosită de glasatori și frecventări școlare, își descoperă totuși, dincolo de tehnica dinamicii verbale, locul ei simbolic în mythistoria întregului poem. E vorba, întîi de toate, de „umbra sfîntă" a dinastiilor întemeietoare, Basarabi și Mușatini, „Descălecători de țară, dătători de legi și datini". În fața clarobscurului medieval românesc pe care l-au cîntat „cronicarii și rapsozii", trufia lui Baiazid, „fulgerul" infatuat, apare futilă și găunos-retorică. Contraargumentul se află în înfățișarea voievodului român patriarh, în răspunsul său insinuant, prevestind riposta nimicitoare fără a renunța la buna-cuviință a demnității țărănești nelipsită de ironie. Zgomotoasele victorii ale sultanului, concentrate într-un timp derizoriu, capătă re-

Scanned with OKEN Scanner

plica rezistenței seculare, cvasi-anonime, cînd împărații pribegiți „s-au făcut toți o apă și-un pămînt". Armonia rezistenței de la Rovine cu secolele trecute ale verticalității se completează cu vocile imperceptibile ale naturii, emblematizată prin arhetipurile „rîul, ramul".

Pădurea, entitate protectoare feminină, adăpostește virtuțile eposului eroic. În momentul instalării taberei turcești la Rovine ea devine, nu întîmplător, masculină, „Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari". (Stejarul, și el de esență minerală, va semnifica totdeauna la Eminescu ideea permanenței etnice.) După dialogul trufiei agresive în fața calmei demnități, soluția unică a luptei armate dinamizează codrul. Șoapta lui vibrantă, stinsă (pe cînd „suna") se transformă în vibrație frenetică: „Codrul *clocoti* de zgomot și de arme și de bucium" (s.n.). Armata română pare a fi o emanație a aceluiași codru, întrucît „la poala lui cea verde mii de capete pletoase, / Mii de coifuri lucitoare ies din umbra-ntunecoasă". Poate că înșiși stejarii devin călăreți care „bat în scările de lemn" și împinși de nevoia acțiunii, „iau în fugă fața negrului pămînt". Zborul săgeților „Vîjîind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie" se substituie furtunii silvane, bătălia fiind comparabilă cu răscoala stihiilor, „vijelia-ngrozitoare" pe care numai Mircea are menirea s-o dezlănțuie asupra dușmanilor. Răspunsul acestui „bătrîn atît de simplu după vorbă, după port", dincolo de argumentația mythistoriei, constă în harul de a-i da codrului un *animus* răzbunător, fixat de Eminescu în vîrtejul gradației simfonice. „Durduind soseau călării ca un zid înalt de suliți" dezlănțuind un potop asupra străinilor. „Umbra morții / crivățul și gerul" le smulge „șiruri lungi de bătălie", răstoarnă pedeștri și „cai", „vijelia" „Vine, vine, vine, calcă totul în picioare" năpustind peste „ a dușmanilor șiraguri" pierzania adusă „de-ale țării steaguri". După „vijelie", „umbra morții", „crivățul și gerul", ostile vieții, „armia română" se instaurează definitiv „Ca potop ce prăpădește, ca o mare turburată" alungînd „păgînitatea", „pleava vînturată". Ideea inconsistenței, și a accidentalului eliminat se subliniază prin plutirea „păgînătății" pe apa Dunării. „Potop" — „mare" și „armia română" ce ia în stăpînire „falnic" pământul

Scanned with OKEN Scanner

hărăzit, constituie un triunghi al permanenței etnogenetice și organice în fața elementului străin și deci derizoriu, un reziduu sortit uitării, „pleava vînturată".

*

Războiul de neatîrnare și lupta de la Vaslui au loc în *Frații Jderi* după profeția schivnicului de la Izvorul Alb lăsată cu limbă de moarte pentru voievod. Ea vorbea despre victoria lui Sf. Gheorghe asupra „balaurului" turc. Într-adevăr, ultimul capitol al cărții epicizează imaginea iconică, reluînd identitățile. Călărețul regal se află în fața „urdiei" („a unui balaur cu multe capete și labe care se tîrîia prin mlaștină"). Ciuntirile, atacurile românilor duc la aceea că „trupul balaurului a fost curmat în două". Finalmente, după victoria armelor Moldovei, „Zdrobirea aceea a balaurului se încrețea în zvîrcoliri și tresărea de gemete".

Fabulosul folcloric transformă oastea năvălitoare în reptilă malefică, deși nu elimină fiorul liric al epopeii războinice cu care romanticii ne-au obișnuit. Semnele cerești, la care cronicarii, începînd cu Ureche, au fost totdeauna atenți, punctează eposul. Cei inițial pare fast, pentru că „După grindini și vîrtejuri de vînt (...) se deșteaptă și se ridică la soare holdele culcate", iar pîcla „care acoperise văile" este „altă ocrotire de la Dumnezeu". Ciocnirea panoramică a armatelor se ramifică în scene mici, nu înainte de enumerarea (homerică) a căpitanilor de sub mîna „coconului domnesc" Alexăndrel-Vodă: „jupîn Cristea Păr-Negru, vistiernic și starostele Nechifor cu feciorii săi", Calistrat Mînzatu, „căpitan al steagului de la Bacău". Rezerva decisivă, condusă de comisul Manole Păr-Negru „își ținea oamenii" „feriți, în văi și între păduri pe care nu le știa nimeni" respectînd strategia militară, „anumită poruncă de la măria sa" cît și simbolismul elementelor. Țintind mlaștina fără s-o știe, la sunetul trîmbițașilor care „au dat zvoană mare" și al tobelor, „capetele urdiei au înaintat singure la pieirea lor". „Larma înșelătoare de război" declanșează prăbușirea apocaliptică a turcimii cu care cu tot în mlaștină, și la ceas socotit, ivirea comisului „cu cele șaisprezece steaguri". Atacul concentric condus de Jderi, „cu mare pieire și jertfă din partea răzeșilor", decimează „balaurul ismailitean", grăbind „înfrico-

șătoarea izbîndă a lui Ștefan-Vodă, care s-a vestit îndată cu faimă în lume și s-a pomenit în veac".

Desfășurînd asemenea relatare cronicărească parfumată de însușirea locuțiunilor verbale, ochiul rapsodului descinde în miezul bătăliei. Moartea starostelui Căliman și a lui Samuilă concretizează epic, individualizînd-o, jertfa românilor, printr-o scenă romantică. Onofrei, fiul lui Căliman, ridică morții „pe cîte-un cal, cu pîntecele în tarnițe, și cu brațele și cu picioarele atîrnînd". În mijlocul convoiului funebru, el încalecă „între morți, călăuzind caii cu poverile", împietrit și mut, „stîrnind mirarea răzeșilor", după un ritual aparte, „o poruncă pe care o avea". La raza soarelui ivit dintre nori mai cad „cu arma în mînă, străpunși de multe suliți, Simion Jder și părintele său Manole Păr-Negru", pe cînd turcii cufundați în mlaștină zăceau măcinați de vîrtejul „urgiei... ca de o mînie sfîntă". Un alt semn ceresc „perdelele ceții" în amestec „cu nourii de sus", ocrotindu-l pe călărețul regesc, vestește victoria definitivă și alegerea din „nămoluri" a „slujitorilor săi iubiți", a Jderilor. Împietrit în rugăciune, voievodul primește vești bune, „de topirea năvălitorilor osmanlîi, amestecați cu zăpezile vremelnice ale acelei ierni și căzuți în puhoiul ce curgea la rîpă".

Finalul sadovenian are același sens al tranzitoriului spulberat ca în *Scrisoarea III*, marcat de epitetul „zăpezile *vremelnice*". Străine pămîntului natal, oștile năvălitorilor sînt măturate de ciclurile temporale prin legea însăși a succesiunii lor, respinse de esența devenirii.

Se poate afirma că supradimensionarea și stilul cronicăresc al acestor pagini evocatoare înclină mai curînd spre clasicitate. Ar însemna însă să trecem cu vederea asumarea subiectivă, participativă a autorilor, care exultă în fața spectacolului eroic, a goarnelor și mai ales în fața victoriei justițiare a românilor. De fiecare dată, „eroica" se reverberează în însăși inima naturii, alter-ego al rapsodului de tip romantic. Eroii-voievozi, pe de altă parte, imprimă mythistoriei naționale titanismul, determinînd „catastrofele dinamice" ale luptei și ale triumfului final, apoteotic.

e. REVOLUȚIA

Un timp paroxistic al entropiei concurează pentru psihismul romantic fascinația originarului fabulos. Un prezent

Scanned with OKEN Scanner

dominat de eveniment, de realizarea explozivă a schimbării calitative egalează farmecul elegiac. Dinamismul critic al mecanismului social face pe de altă parte din romanticul însuşi un erou al existenţei şi modelator al acesteia. Dezideratul ideologic investit, în tensiunea luptei face din Eonul Revoluţiei (D'Ors) elementul hotărîtor al celorlalte *R*-uri (Romantism, Reformă). Religia idealului naţional şi a poporului, ura pentru despotism şi constrîngere ierarhică, lupta armată pe baricade, primejdia şi aventura individuală transformă revoluţia într-un moment central al *mythistoriei* moderne. Jules Michelet şi Nicolae Bălcescu, de pildă, revoluţionari de profesie şi autori de *Istorii* naţionale poematice îi află Revoluţiei atribute estetice, văzînd în ea Opera trăită şi deschisă a psihosociologiei romantice. (*Rom. rom.*, vol. I, 1982, *Psihosociologia*, cap. *Romantismul şi revoluţia; Tragicul Nicolae Bălcescu*). În cadrul ei, poeţii „catastrofelor dinamice" (Spengler) din tipologia hugoliană devin tribuni ai mulţimilor, lansînd apeluri şi blesteme retorice în foi volante, aşa cum istoria noastră literară consemnează difuzarea unor cunoscute poeme-marşuri de Vasile Alecsandri, Ioan Catina, Andrei Mureşanu. Dacă e să fixăm cîteva momente şi opere ilustrative pentru tema Revoluţiei (aceea arhetipală franceză, din 1789 sau celelalte, naţionale din Principate, din 1821 sau 1848), se impune tangenţial precizarea unor diacronii estetice.

Grigore Alexandrescu, fără a justifica întrutotul, prin biografie, profilul unui Poeta Vates, oferă în *Anul 1840* o meditaţie asupra istoriei contemporane dinamitată de „duhul" primenitor al Revelaţiei în relaţia acesteia cu eroul liric. În *Notele* ediţiei critice, vol. I de I. Fischer (ESPLA, 1957), se citează extrem de nimerit o precizare a lui Nicolae Bălcescu referitoare la sensul anului nominalizat în titlul poemului, anul complotului proiectat de membrii „Societăţii Filarmonice" împotriva tiranului Alexandru Ghica. Spiritul carbonar configurează mentalitatea revoluţionarilor români: „O junâ partidă naţională; scria Bălcescu, se întocmeşte şi îşi ia misia d-a continua programa revoluţiei de la 1821 şi d-a realiza întru tot dorinţele şi trebuinţele poporului, surpînd ciocoismul şi fanariotismul şi înălţînd românismul la putere. Ca în 1821, partida naţională voieşte a mîntui

Scanned with OKEN Scanner

poporul prin popor, adică este o partidă revoluționară". (*Mersul revoluției în istoria românilor*).

Meditația temporală ce deschide poemul împletește meliorismul („Mîine, poimîine, poate, soarele fericirei / Se va arăta vesel pe orizont senin. / Binele ades vine pe urmele mîhnirei / Și o zîmbire dulce dup-un amar suspin") cu nostalgia damnatului avînd „Zilele pierdute", pline de „durere". Optimismul, „mulțămirea" se manifestă în invocarea poetului către 1840, „an tînăr" pe care îl „slăvește", numindu-l „măreț reformator!". Menirea acestuia este de a declanșa un nou mecanism temporal, o criză reformatoare: „Începi, prefă, răstoarnă și îmbunătățează, / Arată semn acelor ce nu voiesc să crează". Însăși frecvența vebelor vizează schimbarea impetuos-necesară a structurii sociale. Primenirea istoriei moderne reclamă iminența revoluției burgheze: „A lumei temelie se mișcă, se clătește, / Vechile-i instituții se șterg, s-au ruginit; / Un duh fierbe în lume, și omul se gîndește / Aleargă către tine, căci vremea a sosit!" „Vechile-i instituții", și „despotismul" sînt sechele feudale care apar enumerate mai explicit: „Ici umbre de noroade le vezi ocîrmuite / De umbra unor pravili călcate, siluite". Degradarea morală se arată a fi consecința structurilor sociale, cînd „Politica adîncă stă în fanfaronadă, / Și știința vieții în egoism cumplit". Stilul pamfletar prefigurînd *Scrisorile* eminesciene face iarăși loc speranței („An nuou! Aștept minunea-ți ca o cerească lege"), nelipsită de eventualități sceptice.

Îndoielile poetului privind efectele anului (crezut a fi) revoluționar nu schimbă profesia de credință în menirea sa justițiară. Ideea damnării celui ce trăiește „în durere ca-n elementul său" supus la „al patimilor vînt" coexistă conform psihologiei romantice cu devoțiunea sa civică (poeme de Cezar Bolliac, Al. Pelimon, Radu Ionescu, C. D. Aricescu, citate în *Notele* volumului, la care îl adăugăm pe Ioan Catina). Subordonarea eului intim în fața colectivității (vezi apoi *Rugăciunea* lui Goga) pecetluiește decizia de a ieși din subiectivizarea de tip autist, cînd poetul se adresează anului nou, deschizător al accelerației temporale: „Eu nu îți cei în parte nimica pentru mine: / Soarta-mi cu a mulțimei aș vrea să o unesc: / Dacă numai asupră-mi nu poți s-aduci vrun bine, / Eu rîz d-a mea durere și o disprețuiesc".

Scanned with OKEN Scanner

Anul 1840 marchează impactul Revoluției române asupra eului poetic individual și totodată renunțarea la subiectivizarea trecutului intim, „dureros" în favoarea unui prezent dramatic.

Vasile Alecsandri, mult mai implicat în eposul Revoluției de la 1848, rămîne totodată exponențial pentru retorica acesteia. Proclamația și marșul se unesc sub pana sa, iar poeziile circulă în foi volante prin mulțime, consfințind atît elanul revoluției, cît și pe cel al Unirii. Intrată în circuitul cvasi-anonim al epocii, *Deșteptarea României* reprezintă un eșantion al civismului retoric, susținut de elan revoluționar. Urcat pe o tribună asumată în virtutea mesianismului, poetul lansează reproșuri amare celor căzuți în inerție, surzi „La cel glas de înviere, la cel glas de libertate / Ce pătrunde și răzbate / Orice suflet românesc". Lansînd pe acel „voi" pamfletar, semn al alterității ireductibile, V. Alecsandri celebrează vocea Revoluției, semn al unui „falnic viitor". O nouă calitate a timpului dizlocă vechea inerție prin „ziua vieței" — energia primenitoare a Eonului revoluționar: „Iată ! lumea se deșteaptă din adînca-i letargie ! / Ea pășește cu pas mare către-un țel de mult dorit". Acest țel, „mîndrul soare", și „soarele ceresc" îi revine libertății (deziderat al mișcărilor sociale), spre care „neamurile" Europei privesc precum „un cîrd de vulturi ageri" „cu aripi mîntuitoare !"

Poporului român i se adresează iarăși seria interogațiilor retorice implicînd reproșul inerției, dar și soluția integrării în „obștească înfrățire" („Numai tu, popor române, să zaci veșnic în orbire?"...). Dimpotrivă, acceptînd „cruda, oarba tiranie" a feudalității și jugul străin, România ar justifica acuza capitală în secolul revoluționar, și anume aceea de a se fi sustras unui *„timp reformator"* (al schimbării catastrofice). După acest apel la fibra demnității naționale, poetul trece la chemarea directă; el clamează ca în *Marsilieza* acțiunea armată („La arme viteji, la arme ! faceți lumea să privească / Pe cîmpia românească / Cete mîndre de români !") Ritmul strofei, troheul energic cu cezură marchează un prezent al entropiei dense: unirea într-o horă a luptătorilor din cele două țări române pe care poetul o propune într-un discurs imperativ: „Sculați, frați de-același nume, iată timpul de frăție ! / Peste Molna, peste Milcov, peste Prut, peste Carpați /

Scanned with OKEN Scanner

Aruncați brațele voastre cu-o puternică mîndrie / Și de-acum pe vecinicie / Cu toți mîinile vă dați!" Sintagma variabilă „același nume" și „același sînge" conține ideea etnogenezei latine, premisă a unirii sub „un falnic soare" (emblemă libertară). Eterogenia temporală, disjunctivă față de un timp mort, pasiv, inert (aflat „în nemișcare", „în letargie"), va realiza astfel saltul spre un *astăzi* al acțiunii colective, *„timpul de frăție"*, garant al unui viitor ideal al unității naționale: „Și de-acum pe *vecinicie* / Cu toți mîinile vă dați!"

Stilul retoric al acestui poem / proclamație apare astfel, în sensul mythistoriei pe care o vrea reinstaurată — drept invocare a primenirii temporale printr-o criză a dinamicii sale. Provocată prin violența evenimentului social, ea realizează catastrofa, cu alte cuvinte însăși Revoluția, matricea unei entropii seismice.

Mihai Eminescu contopește în imaginea revoluției naționale sau franceze ambele modalități stilistice: structuri retorice (utilizate cu abundență de predecesori, „Sînte firi vizionare" ce creau „o altă lume pe-astă lume de noroi") și meditația declanșată de evocarea timpului revoluționar/entropic, la care poetul are aproape calitatea de martor ocular (Comuna din Paris — 1871). Fără a mai fi nevoit (prin concentrare) să descindă în memoria sa culturală unită cu harul inconștientului muzical/vizionar spre a reactualiza *memoria/imagine* a trecutului mitic, poetul animă mulțimile pe fundalul propriului său secol, bogat în crize sociale. Prospectînd sensul timpului prezent, entropic, văzut meliorist, Eminescu nu va putea ocoli marea lege a duratei, sub semnul totuși sceptic-schopenhauerian al ciclurilor necesare. Epuizînd entropia, retorica va accede iarăși la momentul stazei, al neantului, simetric „păcii" originare-cosmice. Cu toate acestea Revoluția, dezechilibru fertil al timpului intrat în accelerație critică, îl va tenta printr-un epos al violenței și al mulțimilor răsculate.

Reflectorul revoluției din anul 1848 va fi pentru Eminescu, ardeleanul Andrei Mureșanu, personaj mitizat în cele trei variante ale postumei respective. Patriot înfocat în varianta I și iremediabil-sceptic în ultima (1876), eroul pașoptist va conjuga ideea națională cu potențele orfice *(Epigonii)*. Cum de-i atribuie Eminescu modestului poet (mai norocos în *Ră-*

Scanned with OKEN Scanner

sunetul său tensionat/retoric, din familia lui Vasile Alecsandri cu *Deșteptarea României*) calitatea de geniu mesianic („Preot deșteptării noastre, semnelor vremii profet"), este limpede dacă ne gîndim la rolul lui Aron Pumnal în constituirea mitologiei sale culturale. De atunci, acest spirit tutelar al ideii naționale se confundă cu propriul său ideal patriotic, obiectivat în figura poetului ardelean. Faptul că în *Epigonii* i se dedica, la fel cu Heliade, o întreagă strofă celui ce „scutură lanțul cu-a lui voce ruginită" (pe cînd lui Grigore Alexandrescu, doar trei versuri), iar poemul postum continuă să-l omagieze ca damnat romantic de-a lungul anilor 1871—1876, dovedește rezistența mitului personal juvenil în cadrul axiologiei culturale eminesciene. Mureșanu trece prin anamorfoza poetului-patriot român dîn 1848, pînă la ideea de poet generic în fața dilemelor istoriei, un alter ego, cel dintîi ca și cel din urmă, al lui Eminescu însuși, în cursul propriei sale structuri interioare.

Revelatoare pentru viziunea timpului revoluționar al mythistoriei moderne, impulsionată de cîntarea predecesorului *(Un răsunet)*, rămîne cea dintîi postumă din 1868 (an încă apropiat de atmosfera *Familiei* arădene cu patronajul lui Iosif Vulcan, explicație în plus a opțiunii pentru Andrei Mureșanu).

Evocarea acestuia presupune un peisaj selenar „de o romanticitate sălbatică". Cînd „palida gîndire prin țara morții trece", eroul are viziunea istoriei naționale, „o marmură barbară", trecutul, și „viitorul cu norii roși de sînge", unificat prin „ursita-ne amară" decisă de „inima maratră" a divinității crude. Poemul din 1869 conține ipostazarea anului 1848, „anul aspru, palid" în lumina degradării române „pe-a lumei ocean". Întruchipînd decăderea etnică, Anul 1848 va fi contracarat de elogiul permanenței naționale, pentru că, spune Mureșanu în „planu-Eternității românii-s un popor / Cum e un soare numai prin mările de nori, / Cum e-un principiu numai în firile adînci, / Cum sînt în fundul mării tari creștete de stînci". Dimpotrivă, Anul 1848 deține forța stihială, demonică („Eu îmflu răsuflarea vulcanului măreț" și „munții în cutremur și mările le-ngheț") și „glas amar" cu latențe catastrofice. Guvernînd cele „trecute și prezente" el lasă viitorului partea sa de lumină, o idee melioristă clară. Drept răspuns la acuzele eroului-poet, Anul răz-

Scanned with OKEN Scanner

bunător, antitetic Luminii, ţinteşte „rebela-i frunte" şi mai ales spiritul său creator: „Cu raza morţii negre eu fruntea ta ating / Şi harfa ta o sfarăm şi geniul ţi-l sting!" Abia în urma acestor antinomii temporale Mureşanu iveşte, biruinţă asupra tranzitoriului, „un cîntec" ce „trece aspru prin viselemi de jar", ivind „în delir" cu mîna pe liră, *Răsunetul* („Deşteaptă-te, române"). Dincolo de elogiul naţiunii, pe care o puteam afla şi la predecesorii eminescieni, inclusiv tonul retoric, *Mureşanu* (1869) revelează complexitatea viziunii fizice şi meta-fizice eminesciene în istorismul ei. Faţă de antecesori el mai impune ideea transcenderii mythistoriei revoluţionare româneşti prin cîntare mesianică.

În pofida teoretizărilor francofobe, arhetipul revoluţiei eminesciene se înscrie în mythistoria Franţei, de la căderea Bastiliei din *Memento mori* la Comuna pariziană din *Împărat şi proletar*. Aici, spre deosebire de poemul din 1874, evenimentul istoric în derulare febrilă se sugerează sub forma vulcanului (eventual submarin) în violentă erupţie. Semn al latenţelor sociale îndelung comprimate şi ameninţătoare, lanţul vulcanic apărea încă spre 1830 în prefeţe hugoliene (*Les feuilles d'automne*). Intuiţia aceleiaşi forme simbolice oniric-ascensionale o avusese şi Grigore Alexandrescu în *Anul 1840*, unde presimţea că „A lumei temelie se mişcă, se clăteşte". În *Mureşanu* (1869), Eminescu însuşi deschidea finalul monologat al bardului ardelean prin cutremurul subteran ca semn al crizei sociale şi estetice.

Tabloul francez din *Memento mori* respectă atît poetica revoluţiei ca spectacol sublim al poporului dezlănţuit, cît şi ideea crizei necesare care dinamitează inerţia seculară. În general, paradigma erupţiei vulcanice apare la Eminescu spre a marca noi cicluri estetice, dar şi istorice, reclamînd mutaţii violente şi fertile. În *Memento mori* căderea Imperiului roman, de pildă, va fi proferată de „a craterelor gure" care „izbucnesc pustiitor" „Prin a evului nori negri". Materializarea timpului („ev") printr-un cosmos minat de seisme şi furtuni sugerează legea necesităţii istorice în punctul exploziei. În cazul Revoluţiei franceze simbolul central indică „Sufletul muiat în flăcări a vulcanului grozav", „Spiritul, ce-adînc se zbate într-a populilor fire" oprimat de „secoli de-ntuneric". Necesitatea dialectică a catastrofei dinamice, idee sociogonică, se îngemăneaza astfel cu polisemantismul

Scanned with OKEN Scanner

vulcanului. Latența erupției ascensionale „printre nori", înfrîngerea materiei minerale („stînci", „mărunțaile de-aramă / A pămîntului") apare simetrică pulverizării unui timp omogen. Mythistoria violentă dizlocă deci „secoli de-ntunerec" spre a se întrupa în epos revoluționar, în *„a vremei fapte"* (s.n.). Explozia vulcanului se propagă în sfera socialului, întrucît „fiii tari și tineri unor secole bătrîne / Lumea din încheieture vor s-o scoată, din țîțîne / Să o smulgă, s-o arunce în zbucnirea nouei eri". Imaginile violenței, ale cutremurului dizlocînd un timp *„bătrîn"* sub presiunile forțelor genetice („fiii tari și tineri"), rezidă în verbele scrîșnite ale demolării pe fundalul „nouei eri".

Metafizica entropiei sugerată prin acest simbol al geologiei, vulcanul, se confirmă, epicizată, prin tabloul mai tradițional (descriptiv) al rebeliunii, cînd „Clopotul url-alarma pe Bastilia ce cade / Și poporul urlă falnic, ca un ocean trezit". Poetica Revoluției ca descătușare spirituală și extaz libertar, „noaptea unei lumi în bătălie", își subsumează alte metafore congenere vulcanului: „ocean trezit", „ale mării nalte unde", toate forme ale simbolismului titanic-ascensional (mineral și acvatic). Mitizarea unui astfel de flux temporal catastrofic apare limpede formulată prin epitete: „adînci și mîndre vremuri" sau „ăst secol de mîndrie". Orgoliul irupt, („mîndria") îi aparține spiritului titanic-libertar, imposibil de înfrînat, al popoarelor. Celebrarea acestuia reclamă însă corolarul eminescian tipic, invadarea ireversibilului regresiv: victoria „Nordului" unde „Crivățul visează uriașe vijelii" și imersiunea exploziei magmatice în straturi orizontale grele — „a secolilor mare" și „norii de secoli". Diagrama timpului sociogonic înregistrase un moment de vîrf revoluționar, spre a se supune iarăși ciclurilor ireversibilului, „Cartea lumii" care „iar s-a-nchis". Factologia revoluției franceze: aluzia epică la căderea Bastiliei, la eroii ei demonici / genialoizi („Palid, adîncit, sinistru, trece tigrul Robespierre", sau nenominalizat, Napoleon) se împletește cu ramificațiile unei adînci și organice simbologii.

Mecanismul aceluiași timp revoluționar se decelează în *Împărat și proletar* în dialectica filosofică ce transcende un epos antinomic. Discursul exaltat al Proletarului clamează „potopul", diluviul universal menit să pulverizeze „răul" și să reîntroneze „vremile-aurite" ale Utopiei. Dincolo de

implicarea în epicentrul crizei sociale, „Cezarul", ştiutor al legilor istorismului („Povestea-i a ciocanului ce cade pe ilău") dictate de „rău", va rosti apodictica sentinţă a ciclurilor în monolog schopenhauerian şi gnomic. Înaintea acestuia, însă, o nouă epicizare a frenezieI sociale — Comuna — are justificarea concretului istoric. Religia poporului (nutrită de Michelet şi Bălcescu) îl arată pe acesta în clipa sublimă a declanşării marcată de o altă formă pirică — „furtuna", incendiul cetăţii în „flăcări orbitoare", „limbile de flăcări ce-n valuri se frămînt". (Ne amintim la fel, de „oceanul de flăcări" din monologul lui Mureşan). „Batalioane a plebei proletare" prefigurate în discursul eroului anonim, femeile înarmate, „răcnete, vuiet de-arme" sînt imagini filmice accelerate ale entropiei. Faţă de multiplicarea vizuală a acesteia, emblema curent-eminesciană: „Evul e un cadavru — Paris al lui mormînt" fixează momentul 0 (zero), — jugularea fluxului temporal înainte de declanşarea noului ciclu istoric. „Morala" (sceptică) a Duratei lîngă „aiurirea mării" i se va releva Cezarului. Atunci „tot sensul din tablouri" implică adevărul despre „eterna alergare" a individului în roata năucitoare, circulară a timpului cu concluzia „Că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi".

Revoluţiile eminesciene marchează astfel momente critice vizualizate în norma sublimului romantic, spre a se prăbuşi sub carul implacabil al timpului ireversibil. Valorizarea lor argumentează o mythistorie nouă, înglobînd stilistic atît discursul, cît şi meditaţia investită într-un simbolism al elementelor cosmice. Astfel, între altele, o nouă spirală estetică în faţa antecesorilor se implică în diacronica acestei teme istorice la Eminescu.

Mythistoria obiectivă înglobează prin urmare timpul sacru, fie readus din depozitul cultural al trecutului, fie trăit ca prezent frenetic al înfruntărilor sociale. Anistoria dar şi istoria (aceea a catastrofelor spectaculare) intră astfel în sistemul valorizării romantice. Perspectiva *noastră* temporală omogenizează însă această dublă direcţionare temporală în sensul distanţelor faste.

Scanned with OKEN Scanner

B. MYTHISTORIA SUBIECTIVĂ. VÎRSTE ȘI MOMENTE.

a. COPILĂRIA ȘI ADOLESCENȚA

Romanticul nu acordă mai puțină atenție istoriei sale subiective decît aceleia cu factologie unanim cunoscută. Aceeași tranziență circulară, același cult al originilor, aceeași obsesie a epocilor sacre, peisaje interioare pe care eul le transformă în „memorie/imagine", aceeași premoniție a neantului se integrează într-o mythistorie individuală. Fenomenul advers, experiența și luciditatea conferă începuturilor o aură axiologică în plus, după cum în cazul sociogoniei „cultura" se opunea „civilizației". Antropocosmia romantică exaltă și în sfera eului manifestarea vîrstelor organice, „naive", pasional-„barbare", „naturale", „sălbatice", antinomice cenzurii raționale. De altfel instaurarea celei din urmă înlătură mythistoria prin timpul profan, neomogen. Entropia, pe de altă parte, distorsiunea bruscă a timpului poate fi în egală măsură mitopeică prin factorul exacerbat-afectiv, pasional. Trecutul, aprioric transfigurator, se adaugă unui anume prezent, al catastrofei dinamice, paralel dramelor sociale. Cîteva forme ale mythistoriei subiective marchează în mod specific romantismul românesc.

Copilăria ca subiectivizare temporală și germene al tuturor virtualităților se propune *subiectului* romantic drept cel mai nimerit *obiect* de cercetare. „Se analizează și se studiază în mod curent, afirmă Edgar Quinet, începuturile celor mai microscopice făpturi: insecte, furnici, bacterii (...) De ce nu ne aplecăm prin urmare asupra noastră (...)

Scanned with OKEN Scanner

pentru a ne realiza existența, pentru a ne descoperi pe noi înșine în intimitatea sufletului și a spiritului nostru și în imperceptibila noastră origine!" *(Histoire d'un enfant* — trad. ns.). Un manifest al aceleiași opțiuni se află în *Amintirile* lui Alecu Russo. „De ce oare, scrie el, cu cît ceasurile, zilele și anii se înmulțesc asupra lui, cu atît mai mult omul se uită în urma sa, și din căutătură în căutătură se oprește cu plăcere la cele mai depărtate aduceri-aminte, aducerile-aminte a tinereții și copilăriei? din zilele trecute a rămas în închipuire un soare de-a pururea cu raze strălucitoare și un miros nesters. Are dreptate aducerea-aminte: nimică nu poate fi pentru om mai frumos decît trecutul, căci trecutul e tinerețe și tinerețe este fericire!...fericire de a crede în toată pasărea ce zboară, fericire de a crede în frumosul și în bunul, fericire de a nu se îndoi de cinste și de multe, fericire de a nu gîndi la nimica, de a nu ști ce este viața și ce neagră prăpastie este sufletului omului." Aglomerarea timpului prezent (idee ce va reveni la Eminescu, în *Trecut-au anii*) accentuează nevoia rememorării trecutului cel mai îndepărtat, și solar prin faptul însuși de a fi irecuperabil. Prin silogism, vîrsta de aur a eului rămîne frumoasă prin credința în ideal, inocență și în sublimul etic. G. Călinescu consideră și el adolescența, marcă a eroului romantic *(Romantism, clasicism, baroc)*.

Amplificată printr-o dilatare ce înghite prezentul substituindu-i-se, memoria-imagine a trecutului (copilărie, adolescență) va constitui vehicolul literar al temei. Hölderlin și Byron, Hugo și Lamartine creează precedente, întrucît așază vîrsta de aur a eului într-un spațiu ocrotitor. La fel de pregnantă, matricea stilistică românească, nutrită de modele folclorice, implică memoria-imagine într-o topofilie înrudită: pădurea, grădina, satul natal, valea, casa bătrînească (vezi *Romantismul românesc*, vol II).

Barbu-Paris Mumuleanu ianugurează seria cu poemul *Memoria celor trecute*, așezat într-o vegetație silvan-autumnală. „Anii cei nevinovați" „cînt de vreme cu vechime" (vers evocator, cu topică și lexic arhaic) au analogia morții vegetale: „Verduri, verduri, flori frumoase, / Ah! Ce-n grabă v-ați trecut!" Forța centripetă a timpului profan „trage" brutal anii copilăriei. Metafora „labirintul uitării" presu-

Scanned with OKEN Scanner

punînd ambivalența vectorului temporal dar și voluptatea popasurilor inverse, sugerează coridoarele derulante ale vîrstei de aur cu firul pierdut. Prezentul (pe atunci viitor) și-a însușit prin fraudă prospețimea, naivitatea mythistoriei rămasă simplu accident al memoriei oprită într-un stop-cadru. Cel mai frumos poem al versificatorului în genere mediocru, Mumuleanu, concretizează neașteptat de limpede ideea călătoriei într-un timp respins și totuși devorant.

Grigore Alexandrescu, obsedat de ideea unei damnări precoce, va fi totodată sensibil la structura timpului. Subiectivizarea acestuia îl va și conduce la extrapolarea nefastă a prezentului asupra viitorului. Cum nici trecutul colectiv nu-i oferă pricini de înseninare, ci doar îndoiala privind rostul faimei („Din vremile trecute, în veacuri viitoare, / Un nume să răsune, cu slavă-mpodobit"), viitorul nu poate fi decît malefic: „Vremea de-acum, trecutul, a-l ști avem putere, / Numai ce-o să se-ntîmple, noi nu putem vedea; / Dar cînd ceasul sosește, cînd nălucirea piere, / Se trage deodată și vecinica perdea". Inconsistența, „nălucirea" realului, ideea concretizată în *visul* aparenței la Eminescu, va fi aici *(Meditație)* declanșată de peisajul autumnal, semn melancolic al trecerii. Tînguirea (lamartiniană) va debuta printr-o strofă inspirată: „Vara-și apucă zborul spre țărmuri depărtate, / Al toamnei dulce soare se pleacă la apus. / Și galbenele frunze, pe dealuri semănate, / Simțiri deosebite în suflet mi-au adus". Materializarea circularității heraclitiene duce la concluzia „O! cum vremea și cu moartea cosesc fără-ncetare", invocînd argumentul (biografic) al dispariției atîtor „prieteni plăcuți de tinerețe" care „Abia ajunși în vîrsta frumoasei dimineți, / Ca ea făr-a se-ntoarce, ca dînsa au trecut!" Moartea timpurie, presentiment/temă romantică va decurge din istorismul individual sceptic. O altă meditație *(Un ceas e de cînd anul trecu)* conține în final aceeași sumbră revelație a poetului, „Muncit d-al suferinței demon neîmblînzit" și deziluzionat de „electrica scînteie" a iubirii. Atunci, înconjurat de „negură deasă" el omogenizează ostilitatea timpului: „În ochii-mi se confundă trecut și viitor". Cel din urmă, identic prezentului, nu poate fi decît „Bogat în chinuire, deșert de bucurie / Pustiu, fără nădejde, sălbatec și tăcut".

Scanned with OKEN Scanner

Mythistoria subiectivă, simetrică trecutului sacru al ruinelor Tîrgoviștei „Sub care adîncită / E gloria străbună și umbra de eroi", stă în rememorarea (lamartiniană) a copilăriei. Reconstituirea se arată a fi dificilă din cauza prezentului steril: „amara mea viață", „nesip neroditor". Oricum, vîrsta ideală se nominalizează prin sintagma consacrată în romantism: „Din zilele trecute, din vechea fericire,/ Din *vîrsta mea de aur*, din sîntul lor amor, / Idei au rămas numai, precum o nălucire / Rămîne dimineața din visuri care zbor". Revelația va fi stimulată *(Adio. La Tîrgoviște)* de amfiteatrul natural alcătuit din stejari ascensionali și plopi, „vîrful ăstui munte", sub care se află spații materne: „fundul unui crîng" și „o vale" scăldate în refracții astrale, cînd „A nopții stea revarsă lumina p-a mea frunte / Și raza-i se reflectă pe limpede izvor". (Ca întotdeauna, cînd Alexandrescu renunță la ritmarea abstracțiunilor și evocă vocea elementelor, a apei îndeosebi, el își ivește filonul de poet dăruit). Confesiunea fatalității privește pînă și alterarea vîrstei de aur („tînăra mea vîrstă") sugerată de desfolieri vegetale: „Cînd toamna se arată al iernii rece soare, / Copacii plini de jale pierd frunza, se usuc. / Așa nenorocirea uscînd a vieți-mi floare, / Zic lumei un adio: iau lira și mă duc". Anacolutul ce distorsionează ultimul vers (truistic în retorica sa) intră în argumentația de asemenea curentă a damnării precoce, în pofida „vîrstei de aur" consacrate. Se poate conchide că mythistoria eului apare și la elegiacul Gr. Alexandrescu agresată în însuși punctul ei originar (copilăria) de un timp profan.

Alexandru Sihleanu, poet al freneziei byroniene și al damnării va evoca paradisul de la Sihlea, termen ideal, „pădurea misterioasă" „În sînul cării mă cufundam", „vîlceluşa", spații cu certitudine simpatetice unde „rangul uitînd" melancolicul savura naivitatea copilăriei.

Mihail Zamfirescu dezvolta antiteza prin simbolism cosmic advers: „D-o parte o lumină ce piere, se afundă, / De alta întuneric și negură profundă, / E leagănul prunciei... și-alături un abis!". Acești doi poeți preeminescieni adaugă motivului elegiac al copilăriei revolute accentul fatalității byroniene.

Scanned with OKEN Scanner

Ca întotdeauna, *Mihai Eminescu* va organiza definitiv toate articulațiile temei: ideea timpului încremenit și potențat prin rememorare, motivul pădurii (alveolare) antinomic spațiului ostil (cîmpul deschis), vocea soporifică a izvorului, icoane onirice ale basmului,— toate subordonate mythistoriei eului. Convocînd zeii tutelari ai pădurii, ca Hölderlin, Eminescu va face din copilărie o vîrstă de aur silvană „naivă" și „naturală", dar distinct-românească. Sistemul spațiilor concentrice/protectoare compun memoria-imagine a copilăriei în fîntîna căreia se cufundă, regenerîndu-se de fiecare dată muzical, eul poetului. Identitatea sa princiară, reflectată de apă ca „ochi" al pădurii, întîlnirea cu zîna codrului selenar/oniric, duc la identitatea exprimată cu vraja stilistică a naivității: „Astăzi, chiar de m-aș întoarce / A-nțelege, n-o mai pot. / Unde ești, copilărie, / Cu pădurea ta cu tot?" *Memoria-imagine* a vîrstei de aur întîmpină de fiecare dată sentimentul ulcerant al prezentului, acel „astăzi" profan al maturității tragice care o obturează pe cea dintîi la nivelul înțelegerii, lăsîndu-i cîntecul elementelor și armonia genuină cu cosmosul. Acest cîntec deplin al copilăriei eminesciene cu revelația „cîrdului de cerbi" selectează mai întotdeauna soluția unor versuri scurte, perfecte în economia lor verbal/substantivală subordonînd picturalul armoniei inconștientului regresiv. Dilatarea clipelor „dulci" la dimensiuni seculare (cînd „Clipe dulci se par ca veacuri") aglutinează rememorarea într-un prezent etern, al mythistoriei individuale. Subiectivizarea temporală într-un spațiu matern, singurul anamorfotic față de inocența copilului (valea, insula, pădurea, casa natală, biserica), înseamnă totodată cea mai poetică omogenizare a timpului tripartit. *Dacă în luntrea onirică poetul ajungea „pe-a visării lucii maluri" spre a derula marile civilizații, „ochiul de pădure" îi apare suficient spre a se reîntoarce la ființa de altădată, aflată la originea eului său matur.* Ruptura subiacentă, realizarea axiologiei heraclitiene cu ciclurile biologiei ireversibile, antinomia inclusă nu fac decît să reliefeze memoria-imagine a copilăriei, dîndu-i acea inflexiune interogativ-tragică, o simfonie a destinului supus amputării continui. Poemele *Din străinătate*, *O, rămîi*, *Fiind băiet...*, *Melancolie*, sufi-

Scanned with OKEN Scanner

cient și pînă la saţiu comentate, își păstrează vraja primordială, neștirbită de secolul care a trecut de la cea dintîi tipărire a lor.

Totuși, mecanismul temporal care le susține rezidă într-alt poem ceva mai rar invocat. Sonetul *Trecut-au anii*, mai puţin pregnant ca subiectivizare (materială) a unor spaţii, mai „ideologic" în poetica sa, are avantajul (în cadrul intenţiei noastre) de a opera tranșant decelarea dintre timpul omogen, naiv al unei copilării rurale, și celălalt, profan, amenințător, înstrăinat, al maturităţii. Omogenizarea realizabilă dinspre viitor spre prezent amenință organicitatea trecutului, însăși vocea acestuia. Insula magică își restrînge astfel lumina, pregătită a intra în conul de umbră al muntelui temporal. Perspectiva inversată (nu zona ideală dilatîndu-se și ocupînd prezentul, ci amenințarea surdă a viitorului de a anula trecutul și prezentul încă subordonate originarului), amplifică falia conștiinţei, ruptura tragică, premisă a dedublării și nebuniei. Paradisul și infernul, copilăria și maturitatea sînt polii simetriei ai *mythistoriei* în faţa *istoriei* individuale profane.

Justificarea citării integrale a sonetului constă în materialitatea abstracţiunilor sale savant insinuate în tușele fine ale fiecărui vers, cutremurat subteran de ruptura tragică a conștiinţei, enunţată aforistic în final după legea acestei specii lirice dificile. Lumina/bezna, antinomie simbolică implicată în subtext se va clarifica abia în ultimul vers. Iată așadar că „Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri / Și niciodată n-or să vie iară, / Căci nu mă-ncîntă azi cum mă mișcară / Poveşti și doine, ghicitori, eresuri, // Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,/ Abia-nţelese, pline de-nţelesuri — / Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri, / O, ceas al tainei, asfinţit de sară. // Să smulg un sunet din trecutul vieţii, / Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri, / Cu mîna mea în van pe liră lunec; // Pierdut e totu-n zarea tinereţii / Și mută-i gura dulce-a altor vremuri, / Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec!" De la bun început remarcăm substanţa fluidă a norului înrudită cu apa, materie a fluxului temporal. Ireversibilul acestuia capătă un accent definitiv prin complementele adverbiale nostalgice „niciodată", „iară", cîntec lung al vocalei *a* accentuate, cea mai propice deschiderii armonice. Norii/ani mai aduc prin densitatea lor variabilă o lu-

Scanned with OKEN Scanner

mină filtrată, clarobscură, umbrită, misterioasă, convenabilă reveriilor eminesciene. O dovadă, între altele aparține mythistoriei obiectivate. („Rămîneți în *umbră sîntă*, Basarabi și voi, Mușatini") sau erosului hyperionic („Din *umbra falnicelor bolți*"...). La fel de „umbrit" apare sensul gîndirii magice anonime („Povești și doine, ghicitori, eresuri") vorbindu-i copilului într-o limbă a hieroglifelor cu adresă rațională dar și conotații iraționale („Abia-nțelese, pline de-nțelesuri"). *Memoria-imagine*, a doua materializare după norii temporali (vezi și, în *Memento mori*, sintagma epitetizant-hiperbolică „norii de secoli") păstrează momentul rememorării pentru ora crepusculului revelator, zadarnic invocat cu umbrele sale faste: „Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri, / O, *ceas al tainei, asfințit de sară*" (s.ns.). „Umbre", „taină", „asfințit de sară" constituie echivalențe ale mythistoriei eului, trecutul magic, în fața *clipei* discordante a prezentului, acel „azi" neîndurător. „În van", alt adverb de o sonoritate înrudită cu celelalte două, ireversibil-negative („niciodată", „iară"), subliniază zădărnicia încercării de a reconstrui un timp unitar. „Zarea tinereții" îndepărtată, pierdută, incompatibilă cu prezentul, își pierde clarobscurul zămislitor de „icoane", dar și glasul, forța expresiei, cîntarea. „Gura dulce-a altor vremuri" (s.ns.), eterogene în fața celorlalte, deposedate de har, apare pecetluită, „mută", ca și coardele „lirei" amuțite sub mîna poetului care, cît de inspirat, „lunecă" doar peste ele, fără a mai produce ecoul căutat. În final se înregistrează o nouă mutație a balanței temporale. Penumbra benefică a mythistoriei va fi invadată de substanța cu sugestii mineral-montane a timpului profan, dens în opacitatea lui. Menirea acestuia este să dizloce prin aglomerare rețeaua trecutului ideal, întrucît prezentul malefic „crește", „întunecînd" eul pînă atunci clarobscur al poetului. Obturarea mythistoriei sub poftele vorace ale istoriei (individuale) vor avea drept consecință mutenia, sterilitatea estetică. La celălalt pol, al „naivității" proprii copilului rămîne poezia „naivă", modelul ei folcloric. Iată deci cum insinuarea timpului malefic în lumea mythistoriei alterează întreaga axiologie cultural-estetică eminesciană, implicată în *imaginea-memorie* a copilăriei și adolescenței sale.

Puține poeme de ținuta acestora vor urma de aici încolo în diacronia temei pe care o urmărim. Puține, sau, în

Scanned with OKEN Scanner

fapt, nici unul. Încă o dată, cu Eminescu pare a se fi vidat încă o cale (tematică) spre esența poeziei. Succesorii vor adăuga și vor amplifica nuanțe, fără a propune o altă retorică, putînd să-i stea alături.

Alexandru Macedonski pare a fi ca romantic, sincron acestei sensibilități, restrîngîndu-i însă adîncurile reverberante la enunțuri sculpturale, frumos construite, lipsite însă de adîncul „farmec dureros". Copilăria iradiantă, temă preferată macedonskiană, va fi și ea surprinzător-rurală, uneori idilic-sămănătoristă, sunînd paradoxal la acest cunoscut adept al „instrumentalismului simbolist". „Amaradia iubită" dintr-un poem de început *(Mîngîierea dezmoștenirii)*, sat de sub munte dintre „văile misterioase, adîncite și obscuri" rămîne un *memento* al fiului izgonit. Evocarea satului natal va fi analogică vîrstei de aur: „A ! de cîte ori de-atuncea, timpul cel de altădată, / Nu l-am rechemat în minte să-mi revăd copilăria, / Cînd juca la umbră hora, veselă și cadențată, / Care prăfuia-ntr-o clipă, de prin curte, bălăria ; / Hora cea cu sălbi de aur și zavelci muiate-n fluturi, / Hora-n care, p-ici pe colo, se primeau, se dau săruturi / În a frunzelor șoptire, în a dragostii poveste !" Poeți în mod teoretic ireductibili, precum Macedonski, Coșbuc și Goga se arată astfel extrem de înrudiți prin tentația *consemnării* picturale a etnografiei celebrate. Rememorarea copilăriei macedonskiene capătă, iată, un fundal sămănătorist, deși relieful poemului nu depășește limitele unui jurnal liric.

Mai fertilă, nici vorbă, viziunea adolescentului efeb, „țar" al Stepei, plasează harul creator în aceeași vîrstă privilegiată a mythistoriei romantice. Mitul voievodal eminescian (L. Blaga) implicat într-un antropocentrism arhaic/folcloric își are astfel simetria în mitul oriental/biblic/fabulos al regalității macedonskiene. Inocența/experiența, antinomia romantică străveche (Blake, Wordsworth, Coleridge, Tieck, Hölderlin, Byron, Lamartine, Hugo) disjunge fluxul temporal în *Psalmi moderni* (importantă prefigurare arghezianã). Timpul mitic al ascensiunii spirituale și simbolul aferent, central, al zborului se evocă prin reverberația nostalgică a imperfectului verbal: „Zburam pe aripi strălucite... / Copilul cel de altădată / Nevinovat ca și o fată / Nevestejită de ispite". Imperfectul figurează trecutul, pe cînd prezentul,

Scanned with OKEN Scanner

prin același „*Azi*" (eminescian), indiciul *clipei* tranzitorii, la care se adaugă simbolul degradării, — clisa, noroiul. „E azi mocirla noroioasă / Cu adîncime-ntunecoasă / Și cu miasme otrăvite". Nadir organic dezagregat față de zenitul celest, profan în-fața miticului realizează ruptura față de transcenderea monarhică din versul "Zburam pe aripi strălucite".

Scindarea timpului nu rămîne totuși o figură tragică la Macedonski, poet al smulgerilor perihelice intempestive compensatorii în fața inocenței pierdute, datată printr-un timp mythistoric.

*

De la Eminescu poezia noastră de factură romantică moștenește analogia dintre copilărie și ruralitate. Atmosfera și ideologia unor curente (sămănătorism, expresionism) nu fac decît să opereze la nivelul topicii, al deschiderilor de sens și evident, al mesajului ideologic. E vorba însă despre poeții dăruiți cu sentimentul timpului și care se introspectează (prin proiecții simbolice) în funcție de identificarea subiectivă a vîrstelor. La fel de îndreptățit se poate spune că în etapa postromantică apar poeți ce se *nasc* maturi precum Bacovia sau Arghezi, fără conștiința unor mythistorii pierdute. Ceilalți succesori (eminescieni în special) își caută cu deliberare spațiul eului originar transferîndu-l în prezent, conform aceleiași balanțe temporale romantice. Atunci topophilia lor va aparține mitologiei românești, „satului-idee".

Octavian Goga spațializează cronologic sferele. Edenul său inocent, zilele copilăriei, se vor suprapune satului patriarhal ardelenesc, iar „experiența", — orașului advers. În acest fel antinomia primordială a sămănătorismului include polarizarea subiectivă a timpului, curentă în poezia romantică.

Casa dezagregată a copilăriei, martoră a mythistoriei fericite cu „vraja" „poveștilor" spuse „seara / De-atîtea cuscre și cumetri", adăpostise memoria-imagine a părinților „În pragul zilelor demult". Versul cuprinde metafora subiacentă a unei case a timpului, confundată invizibil cu volume ale unei arhitecturi reale. Tatăl și mama în clipa despărțirii copilului de sat (secvență care ne sugerează ideea deloc bizară a unei intruziuni romantice la însuși Ion Creangă) încheie

Scanned with OKEN Scanner

rememorarea. Timpul advers instaurează apoi alte imagini „rînduri-rînduri": „Orașul înnegrit de fumuri / Și toate plînsetele mele". Din rezervorul magic al mythistoriei individuale rememorate se aude vocea trecutului înstrăinat. Hora, poveștile, prima dragoste repară viziunea decreptitudinii prin vibrația lor eternă. Enumerarea compune mythistoria rurală a eului „Și căror strigături la joc / Țineam cu glasul meu ison, / De cîte ori am spus povestea lui Alexandru Machedon. / Și ca un cîntec, cum s-a stins / Frumoasa mea copilărie / Și dragostea de două veri / Cu fata popii Irimie" (*Casa noastră*).

O parafrază și mai eminesciană a acestei teme se concretizează printr-un monolog al poetului dezrădăcinat adresat codrului. *Reîntors*, lipsit de desenul lapidar al poemului citat mai sus prin extinderea momentului epic al despărțirii, beneficiază de un lirism mai adînc conținut de personajul tutelar al doinelor și baladelor, „Stăpînul codru, crai bătrîn", eminescian cu certitudine prin sintagma finală. Acesta a fost martorul casei de pe Olt ca și al părinților îndurerați la plecarea fiului. Dispariția casei bătrînești devine semnul disjungerii temporale care aneantizează vîrsta de aur: „Și-n valul vremilor s-a dus / A vieții mele dimineață". Destul de prolix și inutil retoric, parafrazînd strofe întregi prin variațiuni, poemul își concentrează forța lirică în ultima lui strofă. Pierdutul „stol de visuri", „dorurile", „plînsul (...) de-odinioară" se asociază vocii poetului. Codrul, sinonim al inocenței pierdute (la fel de eminescian ca arie metaforică), ascultă confesiunea păcatului din partea celui rătăcit „răpus de-un gînd nebun, pesemne". „Azi, lasă-ți freamătul să-mi pară / Un molcom zvon de patrafire, / Ce blînd asupra mea-și pogoară / Duioasa lui hirotonire... / Și spune-i vîntului să tacă, / Cînd va porni de-aici la plai; / Că răposatul n-a fost vrednic / De poala ta, bătrîne crai!" „Craiul", și aici stă nota distinctivă a poetului ardelean, își adaugă prin lexic biblic ipostazarea de apostol al etniei, prin „hirotonirea" personificatoare. Iertarea finală a codrului trădat prin abjurarea citadinului se va împlini, probabil, abia dincolo de viața eroului liric.

Ion Pillat, poet al unei copilării agrest-îmbelșugate, cu vestigii sentimentale ale secolului romantic în odăile bunicii și bunicului, în cămara „raiului oprit", evocă de la începuturile

Scanned with OKEN Scanner

carierei conservarea timpului mythistoric. Casa bătrînească „cu pridvor" și imagini „de morți bătrîni" (înrudită cu emblema spațială a lui Goga) conservă timpul mineral imobilizîndu-l; „În casa bătrînească nu-i *astăzi* și nu-i *ieri*. / Căci orologiul vremii a încetat să bată / Și clipa netrăită a înghețat pe el". Dincolo de acest spațiu alveolar (cămara, casa), senzația de stază a timpului persistă în mirosul fraged al fînului din luncă, înlăturînd pînă și nevoia rememorării: „Izvorul amintirii se pierde ne-nceput... / Același fîn în floare ne urmărește-n luncă / Și rugăciunea serii nădejdea își aruncă / Pe dealul unde doarme întregul meu trecut". Clarobscurul înmiresmat, vegetal și pios conduce, ca mai tîrziu la Blaga, spre ființa strămoșilor, dînd mythistoriei individuale sensul etnicității: „Urmăm cărarea noastră în liniște mai mare...; / Acei ce ne lăsară doar dorul lor în piept; / Mai mor a doua oară cu noi în înserare / Sau ne măresc trecutul cu ochiul înțelept?" (*A doua moarte* — ciclul *Casa amintirii*). „Izvorul amintirii", trecutul adormit pe deal, cărarea străbătută oniric în culorile stinse ale asfințitului spre a regăsi privirea acestuia dintîi și „memoria celor trecute" (Mumuleanu), condensează la Ion Pillat ideea vîrstei de aur luminînd nostalgic.

Un teritoriu oniric și mai vast, cu coordonate specifice geografico/istorice întîmpină în volumul elegiac *Pe Argeș în sus*, consacrat patriarhalității. Romantismul indiscutabil al lui Ion Pillat (confirmat între altele de cunoscutul și nuanțatul său eseu în problemă) reunește binar în *Ctitorii*, poemul-efigie, mythistoria eului cu aceea a descălecatului valah: „Acolo unde-n Argeș, se varsă Rîul Doamnei / Și murmură pe ape copilăria mea. / Ca Negru-Vodă, care descălecînd venea, / Mi-am ctitorit viața pe dealurile toamnei". Vocea apei ,a timpului heraclitian spune poveștile copilăriei, anistoria celui ce și-a zidit lăcașul, precum miticul întemeietor, „pe dealurile toamnei". Adăpostul matern, anamorfoza trecutului, se restrînge la forma centrală — „o casă albă" strălucind în vale între „viile de aur", în pieptarul „colinei mele" cu „nuci bogați în umbră". Benefică, „umbra" imaterială a timpului ideal (eminescian) apare pătrunsă de luminiscențe și armonii acvatice: „Cînd neaua lunii ninge pe sălcii în zăvoi, / Cînd șopotește valea de cîntecele morii". Extazul regăsirii „în paza pridvorului străbun" aduce ima-

Scanned with OKEN Scanner

gini comune cu iernile lui Vasile Alecsandri. fapt mărturisit într-un alt poem („La lampă, și cînd ziua cu totul s-o umbri, / Voi reciti *Pasteluri* de V. Alecsandri"). Într-adevăr, iarna patronează și ea idila mythistoriei sacre: „Pe cînd îmbracă țara al iernii alb suman", poetul urmărește timpul invers, „cum piere (...) an cu an, / Pe drumuri depărtate sunîndu-și clopoțeii". Dizolvarea trecutului se petrece însă oniric, fără a întîmpina falia tragică eminesciană, în armonia eufonică, senină a clopoțeilor. Imaginea focului din vatra „ctitoriei" care „trosnește" în liniștea nocturnă readuce încă o dată *memoria-imagine* a copilăriei în armonia ivernalului patriarhal: „Să stau, pe cînd afară se stinge orice șoaptă, / Privind cenușa caldă din vatra mea, de-acum, / Și să aud deodată, cu-nfiorare, cum / Trosnește amintirea ca o castană coaptă".

Interioarele intime, conacul alb între dealuri cu vii, nostalgia secolului cu „berline" și recitări din „Eliad", insemne ale castei privilegiate, explică poate infuzia clasicității descinse din Alecsandri în mythistoria copilăriei romantice la Ion Pillat.

Lucian Blaga, fundamental-romantic în consonanță cu nostalgia expresionistă a obîrșiilor, cîntă „sufletul satului" ca matrice a mytistoriei. În copilărie încă, „Mut ca o lebădă" (simbol inițiatic), el va fi nutrit de transcendență. Teoretizînd *satul-idee* ca centru al unei mitologii specifice, poetul ardelean va transfera în imaginarul său evocări ale propriului *eu* organic continuat în părinți.

Poate că *Sat natal* (nu întîmplător dedicat lui Ion Pillat) rămîne poemul cel mai reprezentativ pentru o mythistorie cvasieminesciană a copilăriei modificată de „febra eternității", de luciditatea alteratoare a inocenței. Spațiul rural mărturisește aceeași filiație tradițională în deschiderea volumului *La cumpăna apelor*. Disjungerea etică a timpului apare enunțată de la bun început: „După douăzeci de ani trec iarăși pe-aceleași uliți / unde-am fost prietenul mic al țărînii din sat. / Port acum în mine febra eternității, / negru prundiș, eres vinovat". Teluricul mineral, „negru prundiș" peste care curge apa heraclitiană marchează timpul profan al maturității și vina tragică a dezrădăcinării. Străinul nu mai face parte din obște — idei în care recunoaștem stimulii sămănătorismului și chiar poetica lui Goga. Doar formele axiale,

Scanned with OKEN Scanner

ascendente „plopul" și „turnul" îi rămîn familiare. „Prietenul mic al țărînii din sat" („reîntors", ca Goga), modifică dimensiunile universului rememorat în fața reliefului real. Supradimensionarea trecutului-imagine apare evidentă într-o retorică exclamativă: „Totul cît de schimbat! Casele toate sunt mult mai mici / decît le-a crescut amintirea. / Lumina bate altfel în zid, altfel în țărm, / Porți se deschid să-și arate uimirea". Confruntarea „amintirii", nutrită de trecutul reactualizat cu imaginea concretă a acestuia din urmă, satul copilăriei, pune la îndoială rostul însuși al revederii. Nevoia regăsirii eului mythistoric n-a dus la reconcilierea principiilor adverse, trecutul și prezentul: „Dar de ce ne-am întors? Lamura duhului nu s-a ales". Ora fastă, catartică zăbovește într-o zare a improbabilului: „Ceasul meu fericit, ceasul cel mai fericit / încă nu a bătut, ceasul așeaptă / subt ceruri cari încă nu s-au clădit". Fără a fi tragică, despărțirea de „taina joasă-a țărînei" duce la siguranța definitivei rupturi și amputări prin care timpul organic urmează să fie pierdut, odată cu inocența vîrstei de aur.

O imagine-memorie a acesteia din urmă (pe lîngă identificarea prin „sînge" cu cei bătrîni) este în *Mirabila sămînță* scena scaldei copilului în boabele de grîu curgînd acvatic. Armonia cu teluricul vegetal investit cu simbolismul germinației nu se poate realiza decît în zona mythistorică. Monologul reactualizează prin imperfectul verbal (totdeauna liric-evocator) scena ritualică: „Copil, îmi plăcea despoiat de veșminte, / să intru-n picioare în cada de grîu, / cufundat pîn'la gură în boabe de aur. / Pe umeri simțeam o povară de rîu." Voluptatea, „alintarea" acestei aboliri temporale se face prin comunicare organică cu forțele teluricului, „zeii, solarii", principii ale fecundității mitice și ale timpului sacru însuși: „Și-acum în timpuri tîrzii / Cînd mai văd / cîteodată grămezi de semințe pe arii, / anevoie pun capăt fierbintei dorinți / de-a le-atinge cu fața". Poate lipsită de subiectivizarea retorică a romantismului, mythistoria lui Blaga, legată de cultul ruralității ardelene, implică rememorarea copilăriei în aceea a armoniei deținute de topophilia sa preferată. În acest din urmă sens, timpul omogen al „naivității" nu se arată mai puțin tributar poeticii pe care o cercetăm.

inv. 194727

Scanned with OKEN Scanner

Mythistoria eului în ipostaza copilăriei, poate fi, dincolo de impactul experienței unui timp ostil, matur, dinamitată în însăși spațiul ei edenic de descoperirea răului/experiență. Atunci ea se bifurcă în naivitate ulcerată de sentimentul dramei existențiale și de conștiința inocenței dintr-odată pierdută. Faptul ține de poezia contemporană ce părăsește idealizarea satului, descoperind posibilitatea vinei tragice pînă și în lumea acestuia. Spațiul „real", chiar în cazul universului consacrat, se contrage în cîmpul subiectivității; „durata pură" nu mai poate fi recompusă, copilul devine proiectul maturului angoasat. Încă o nuanță: perspectiva nu se mai deschide dinspre maturitate spre rememorarea copilăriei, ci, dimpotrivă, însuși copilul devine martorul, naratorul dramei trăite și, concomitent, eroul ei.

Ion Barbu, poet al originarului și al anistoriei vegetale și organice, plasează o dramă a cunoașterii în plina copilărie rurală cu păduri mitologice, „joimărițe" și descîntece. Inocentul erou rătăcind „Prin lăstari și vrejuri crude" descoperă „melcul blînd", „o mogîldeață / ochi de bou, dar cu albeață". Fiind vremea „La un sfînt prin Făurar", copilul încearcă descîntecul primăverii, înșelat de „muguri noi", și-l face pe melc să-și părăsească găoacea. Urmează „O viforniță tîrzie / De Păresimi" cînd, spre groaza copilului, „Podul lumii se surpase" în clănțănitul Babei Dochia. Vina tragică transformă remușcarea în autoiluzionare și descîntecul într-un inutil cîntec de leagăn. A doua întîlnire cu melcul înseamnă cunoașterea răului involuntar, asumat cu prețul inocenței pierdute. Transformat în „frunză moartă, cu păstaie" și într-„o scorojită / Limbă vînătă, sucită", melcul jertfit propensiunii ludice și vinovate a copilului este certat nu fără ipocrizie în altă formă a descîntecului: „Melc, melc, ce-ai făcut / Din somn cum te-ai desfăcut? / Ai crezut în vorba mea / Prefăcută... Ea glumea!" Friabil și înghețat, melcul se fărîmă și adus acasă „Sus, în pod" ascultă mut cel din urmă descîntec/bocet implicînd morala cîștigată prin experiența copilului care se alungă pe sine însuși din starea edenică a inocenței: „Iarna coarnele se frîng, / Melc nătîng, / Melc nătîng!".

Scanned with OKEN Scanner

„Durata pură" a mythistoriei apare astfel dinamitată de un timp al entropiei, însinuat în însăși lumea benefică a copilăriei printr-o accelerare a tramei spirituale proprii conștiinței omului contemporan.

Nicolae Labiș, poet de factură retoric-romantică și unul al copilăriei tradițional-rurale, resimte ca exponent al generației revoluționare, acuitatea crizelor sociale. În *Moartea căprioarei*, spațiul pădurii, unde „încă mai sună" (eminescian) „Din strunele undelor line, izvoarele" și se adapă „Una cîte una, căprioarele", copilul/narator urmează să trăiască agonia mythistoriei, moartea vietății fragile împușcată pentru „carne". Cercuri infernale, seceta, „Soarele topit" în „cerul fierbinte și gol", „nămolul" rămas în fîntînă, agresiunea brazilor „răi și uscați", sfîrîitul „firului de apă" pe pietre sînt semne ale alterării ce cuprind alveola vegetală maternă, nocturnă, răcoroasă și parfumată. „Vînătoarea foametei în munții Carpați" va avea loc într-o „îngrozitoare înserare", într-un asfințit care curge ca sîngele pe zare și pe pieptul copilului.

Trecutul genuin se concentrează în imaginea de basm folcloric, „un mit / Cu fata prefăcută-n căprioară". Vietatea fragilă, „fecioară" sortită sacrificării, cu „nări subțiri", „blana caldă" comunică ultimul semn erotizant al spațiului feminin: „Frumoasă jertfă a pădurii mele!"

De aici înainte durata pură a copilăriei se supune entropiei tragice, de care fiorul existențialist al neputinței poate să nu fie străin. Aruncat în lumea necesităților brutale, copilul asistă neputincios la moartea fragilei ființe, închizîndu-i ochii „trist străjuiți de coarne". Două elemente de stil realizează explozia timpului, sacrul anulat de profan. Întîi apa/oglindă care se leagănă oniric („Amețitoare apă, ce *limpede* te clatini"). Apoi acest atribut al pădurii eminesciene se alterează prin modificare adverbială în cadrul aceluiași laitmotiv: „Amețitoare apă, ce-*ntunecat* te clatini". Transparența ochiului orbit, semn al vinei universale. Hotarul etic al celor două registre temporale coincide cu împușcătura, „foc înfricoșat", pe cînd „văile vuiră". De aici înainte copilul, supus, ca și tatăl, istoriei profane, devine părtaș la cina criminală („De pe frigare tata scoate-n unghii / Inima căprioarei și rărunchii"). Ucisă „La ceas oprit de lege și

de datini", căprioara anulează „vraja romanticei păduri" (Botta). Într-un bocet interjecțional se înregistrează ciudata schimbare a codrului tutelar („Vai, fără vînt aleargă frunzarele duium!" și „Vai, cît de mult pădurea s-a schimbat!"). Plînsul copilului din strofa finală, la ospățul trădării, cuprinde și metamorfoza pădurii feminin-ocrotitoare într-un spațiu amenințător, masculin: „Mi-i somn. Ce nalt îi focul! Și *codrul*, ce adînc"! (s. ns.).

Se poate afirma că moartea căprioarei înseamnă prin simbolizare sfîrșitul mythistoriei însăși, ucisă de acceptarea necesității. Inocența, iarăși sincronizată cu pădurea magică, *topos* romantic eminescian, se cufundă în „civilizația" experienței și a traumei, fără a mai aștepta diacronic invazia maturității. Pîndit oricînd de profanare, timpul își anulează el însuși mythistoria la semnalul ofensivei entropice. Destule alte poeme nostalgice labișiene pot figura în seria Eminescu-Goga prin motivul paradisului pierdut între munții și pădurile Moldovei. Dar, mai interesantă decît aceeași mythistorie tradițională a eului, ni s-a părut mutația tragică a copilăriei în istoria conștiinței moderne *(Moartea căprioarei)*.

Nichita Stănescu, izvoditorul unui monolog orfic, respinge prin însăși formula lirismului său parabola epică. „Timpul copilăriei" retrăiește, nominalizat sau nu, în formula poeziei sale invadată de smulgeri și zboruri anulatoare ale visceralului mineralizant și supusă în cele din urmă puterii lor regresive, ivernale. În primele poeme din *Viziunea sentimentelor* se mai află expresii directe ale propriei mythistorii, cîte o memorie-imagine, efigie a copilăriei pe filmul existențial șters de vreme.

Deși accelerat, figurînd ludic săriturile băieților sub arțar spre a smulge „o frunză cu dinții", imaginînd totodată capturarea „bizonului" cu „lassoul", acest timp este însăși durata pură. *„Timp suspendat"* zice poetul, cînd „ție, copilărie / văzduhu-ți lingea talpa și gleznele. / Cum săreai sub arțar, copilărie, / cu genunchii lîngă bărbie și gleznele!..." Imobilă, această stampă *(Mister de băieți)* are drept pandant entropic galopul, semn al zborului extatic, la rîndu-i simbol al dezlănțuirii genialului adolescent. Cavalcada monarhică există la Eminescu *(Călărire în zori, Povestea magului*, drum

Scanned with OKEN Scanner

inițiatic), dar și la Macedonski, în *Stepa* sa solar/dionisiacă. Purtînd nu întîmplător titlul și numele eroului său mitic *(O călărire în zori, Lui Eminescu tînăr)*, poemul nichitastănescian cuprinde un autoportret prin refracție. Mythistoria adolescenței constă în sentimentul titanismului antropocosmic, într-o „dezmărginire" spațio-temporală („umerii mei smulg din goană frunzișe"; „Tăria își năruie sfîrșitele-i carcere", iar „tăcerea", se face „„depărtare", anulînd timpul). Monologul extatic are ritmul cavalcadei transcendente: „Tobe de piatră bat, soarele crește, / tăria cu acvile din fața lui / se prăbușește în trepte de aer, sticlește". Acvile solare populasera totdeauna mythistoria eminesciană în poeme de tinerețe *(Aveam o muză, Memento mori)*. Strigătul aruncat marelui poet („Ave, mă-ntorc către tine eu, Ave!") sfidează edulcorate „imne" aniversare prin tensiune poetică demnă de spiritul tutelar ales. „Sulițe-albastre" ale privirilor, „fericite și grave", înfipte în astrul vibratil care „saltă din lucruri", accelerînd spațiul și timpul, sînt urmate de dematerializarea extatică a eului adolescent: „Soarele saltă din lucruri, strigînd / Clatină muchiile surde și grave. / Sufletul meu îl întîmpină, ave! / Calul meu saltă pe două potcoave. / Coama mea blondă arde în vînt".

Zborul perihelic peste lumea comună, instalarea într-o genialitate de tip eminescian are loc într-o mythistorie a sacrului, pe care, cunoscînd vina tragică, Nichita Stănescu a negat-o prin simboluri solare conducînd la iernile sale și la „tunelul oranj" al ciclului existențial încheiat.

În încheierea acestei *istorii a mythistoriei eului* se poate desigur obiecta caracterul etern (și atunci de ce tocmai romantic?) al acestei fertile teme poetice, copilăria ireversibil pierdută. Răspunsul vizează sentimentul acut al timpului, perceperea eterogeniei sale (omogen și neomogen), contrasă prin rememorare, ca imagine a prezentului, timp sacru și profan în mod diacronic sau explodînd în însăși matricea sa mitică, auroralâ, — toate propensiuni ale psihismului romantic reiterate dincolo de secolul poeticii delimitate istoric. În toate formele (și temele sale) mythistoria/subiectivizare rămîne o paradigmă romantică.

Scanned with OKEN Scanner

b. TRUCAJELE EROSULUI: ÎNTÎLNIREA IMAGINATĂ; IUBITA MOARTĂ

Figura erosului literar romantic reprezintă o anamorfoză spiritualizată a instinctului și a factologiei biografice. „Biruință sublimă asupra senzualității și a forței" (Shelley), el transcende materia, fiind refugiat de obicei în amintirea vîrstei de aur. Readucerea lui în prezent, transferul prin rememorare, voluptatea sentimentului devorant în absența obiectului iubit creează o stare negativă augmentînd tensiunea existențială. Absența, despărțirea, moartea ca paradigme literare ale erosului romantic, reprezintă un trucaj al firescului, o problematizare întreținută deliberat în vederea, deseori, a mitizării sau a creației.

Iubirea retrăită prin rememorare, proiectată în „dincolo" sau în vis va fi totdeauna *mai frumoasă* decît una desfășurată, carnal, în prezent. Subiectivizată printr-un timp continuu, ea va realiza în egală măsură o mythistorie disjunctivă în fața „trecerii" fatale. La acest improbabil al împlinirii se va adăuga melancolia distanței temporale, pentru că foarte des ea-i va fi aparținut eului adolescent sau, mai mult decît atît, iubitei care nu mai este. Faptul că iubirea marchează hotărîtor devenirea eului romantic, reiese nu doar din lirica tributară temei, ci și din testimoniile existențiale: jurnalul, corespondența, însemnarea. „Cînd în suflet se înalță vocea puternică a iubirii, scria Heinrich von Schubert în *Istoria sufletului* (titlu semnificativ — n.ns.), individul este dematerializat, și chemat „dincolo de granițele sale pămînteşti, spre o nouă existență". Această transcendere se unește cu viziuni platoniciene și cu religia femeii ca întrupare la rîndu-i a „naivității" și a „spontaneității", avînd în puterea ei regenerarea celui îndrăgostit. Finalmente, filosofic vorbind, erosul convertește infinitul în finit, ideea în realitate, augmentînd în felul acesta ponderea momentului în mythistoria psihismului romantic. Opțiunea acestuia pentru rememorarea-imaginare a fericirii (de altfel irealizabilă a cuplului) reprezintă în același timp un artificiu, o stilizare proprie unei poetici, o iubire/absență, un trucaj acceptat (și receptat de publicul romantic) ca un consemn aproape obligatoriu.

Scanned with OKEN Scanner

Întîlnirea imaginată unește tensiunea așteptării, un timp dilatat, prin excelență subiectivizat, cu rememorarea iubitei, imagine fizică smulsă trecutului. Stimulentul lamartinian preromantic al temei, evident în lirica erotică românească de la 1830—1840, se vădește în invocația retorică și în decorul nocturn consacrat. „Adîncit în reverie", eroul din *Melancolia* lui Negruzzi își „petrece noaptea" „Cugetînd la suvenirea unor dulci îmbrățoșeri/Uitînd viața ș-ale lumei mincinoasele plăceri". „Suvenirea" dizlocă prin urmare timpul, punînd realul în paranteză. Ocrotit în „astă tristă vale", în razele lunii, „vremelnică stăpînă", îndrăgostitul din *Înserarea* lui Vasile Cârlova, „suflet jalnic, lipsit de mîngîiere", gustă voluptatea negativă a absenței: „Ce caută nu știe, dar simte că lipsește/Ființa care poate să-l facă fericit,/Și neputînd găsi-o, în vreme ce-o dorește,/În negura mîhnirii mai mult s-a rătăcit". „Negura mîhnirii" este tocmai aburul oniric necesar care face din imaginea erosului romantic o emblemă a mythistoriei individuale, conturul ideal în fața unui prezent vid și negat.

Grigore Alexandrescu se situează în această structură psihoestetică prin *Așteptarea* sa din ciclul „Elizei". Fluxul firesc al timpului apare distorsionat de pulsul paroxistic al eului îndrăgostit, de unde entropia marcată prin punctele de suspensie ce separă verbele la prezent, pe lîngă interogația retorică. „Acesta este ceasul ... sau cel puțin sosește,/Dar ea unde să fie? De ce nu se ivește?/Minuturi fericite sînt oare de pierdut?/Foarte puține omul în viața lui le are!/Se auzi un sunet. Să ascult . . . mi se pare . . . /Nu e nimic: o frunză în vale a căzut". Concentrarea simțurilor în alertă, a auzului, pînă la decelarea foșnetului imperceptibil al frunzei căzute se unesc cu un lamento al timpului golit de „minuturi fericite". Absența iubitei duce la perceperea halucinantă a unui cosmos nocturn proteic în care „Totul se mișcă, umblă, dar toate sînt părere; / Vîntul, umbra mă-nșală, cînd crez a o vedea. / Luna aci s-arată, aci iar se ascunde; / Abia cîteodată-ntunerecul pătrunde, / Și norii înainte-i se pun ca o perdea". Celălalt efect stă în „cosmicizarea" sentimentului, poetul dăruind astrelor harul atracției erotice (platoniciene). Luna așteptînd „o tainică-ntîlnire" argumentează că „Poate-amorul domnește ca aerul în lume". Meditația, element obliga-

Scanned with OKEN Scanner

toriu în poemele lui Grigore Alexandrescu, enunță harul erosului de a imobiliza timpul, „izvorul fericit" care „adapă cu uitare / Ca undele vestite fîntînei de mirare". Nu întîmplător omogenizarea temporală prin eros reclamă alt spațiu paralel („Zile nepreţuite ale copilăriei, / Tovarăși ai vieţei și fii ai bucuriei"), ambele zone ale mythistoriei. Elementul sceptic în lumina „experienței" apărea în prima variantă materializat în simbolul ruinei, corespondent „trecutei străluciri" — „inima" poetului îmbătrînită prematur. Identificarea fericirii în trecut motivează în egală măsură evadarea „în climele streine" (byroniene), ca și integrarea în ritmul somnolent al elementelor: „Ca rîul fără nume, aș trece neștiut". Meditația lui Grigore Alexandrescu construiește prin urmare, un timp omogen, fast, echivalent cu acela proiectat-erotic, detectabil desigur în trecut. Întoarcerea în realul/ireal al întîlnirii se semnalează iarăși prin evenimentul entropic: „O umbră", „părere-nșelătoare" apare dinspre „frunza-ntunecată a pădurii", dereglînd ceasornicul interior: „Dar nu, văz o ființă ... spre mine-naintează ... / Să m-arăt ... de vederea-mi ea nu se spăimîntează". Certitudinea se confirmă prin șocul biologic al îndrăgostitului: „Pieptul, inima-mi bate: aceasta este ea".

Fără îndoială, nimeni nu afirmă împlinirea literară a acestui poem, rămas la stadiul de *jurnal* al unui moment erotic. Frenezia așteptării/meditația asupra timpului fast și ostil și iarăși șocul întîlnirii edifică însă asupra structurării în timp și spațiu a erosului romantic, — absență și condiționare a mitizării sale.

Între momentul pașoptist și cel eminescian poezia erotică românească nu înregistrează alte forme. Între hedonismul lui *V. Alecsandri* (cu excepția de rigoare cunoscută, *Steluța*) și clamarea retorică a damnării (*Ioan Catina, Radu Ionescu, Alex. Sihleanu*) invocarea iubitei se realizează printr-un monolog lipsit de implicații temporale adînci. Plîngerea poetului frustrat de eul congener se limitează la discursuri mimetice lamartinian-byroniene. Melancolia coexistă cu legea fatumului aberant, care alătură „urgiei" existențiale iubirea neîmplinită.

Mihai Eminescu a întemeiat (și deocamdată, se pare, a epuizat) poezia noastră erotică, dacă nu ne referim la excep-

Scanned with OKEN Scanner

ționalele *Sonete* voiculesciene, uzînd însă de o viziune clasică. Dialectica eminesciană include, ce-i drept, un anume apel carnal, senzual (secundar însă ca pondere) dominat de transfigurare; extazul coexistă cu repudierea violentă, cu demitizarea. În momentul contemplării sacrei efigii, „obraz de ceară", poetul poate, cu deliberare, spre a-și preveni vasalitatea să imagineze scheletul și cartilagiile, putridul, cadavrul. Învinge cu toate acestea, dovadă ciclul veronian, prosternarea, acceptarea propriei combustii — „mistuire" — pe altarul imaginii obsedante, de tip serafic, clorotic, al îngerului blond.

Concepția platoniciană însușită din prima vîrstă creatoare rămîne decisivă pentru poetica erosului, pînă la sfîrșit. Romanul existențial-epistolar o confirmă, precum această scrisoare către Veronica Micle: „Nici tinerețea, nici frumusețea ta, nici virtuți sufletești, nici grații fizice nu au fost cauza acelei simțiri, care a aruncat o umbră adîncă asupra vieții mele întregi. Eu nu cutez să-i dau un nume și nu i-am dat niciciînd". Simbolul *umbrei*, am văzut-o și în texte poetice, semnifică totdeauna zona sacrului. În continuare poetul enunță teoria predestinării, comparînd-o cu legea matematică a armoniei împlinită prin aflarea unei necunoscute. În acest „complex întreg de cauze" se integrează viața îndrăgostitului, aberantă în afara iubitei, aceasta „nu are nici un înțeles fără tine". Concluzia scrisorii, de o patetică sobrietate, stabilește într-o frazare negativă misterul iubirii iraționale: „Nici nu știu de ce ești parte întregitoare a tuturor gîndurilor mele, nici mă preocup s-o știu, nici nu mi-ar folosi la nimic, dar este o legătură cu tine neexplicabilă, de nu între viața ta și a mea, dar sigur între a mea și tot ce te atinge pe tine, între a mea și răsuflarea ta pe pămînt".

Pentru înțelegerea metafizicii temporale ce susține figura erosului eminescian, principiul platonic al romantismului rămîne important. Ideea salvării prin femeie, prin poezie (simboluri concentrice ale femininului sublimat) înseamnă totodată complinirea emisferelor într-un cosmos ascensional-nocturn. Iubita, dincolo de identități terestre, este la 16 ani ai poetului în *Ondina*, „cîntărilor sororă gemene", / Sufletul lor", „Idee / Pierdută-ntr-o palidă fee", apoi „Frumoasa fără corp", amăgitoare și devorantă, Chipul, „Umbră a cîntării", înger „palid" și „blînd".

În conformitate cu acest trucaj atît de romantic, iubirea terestră cu rădăcini biografice cunoscute suferă transcenderi evidente. Timpul *trăit* al erosului *împlinit, întîmplat* se înscrie în orbita unei durate univesale, necruțătoare. Dar tocmai aceste legi, falia adîncă dintre *clipa* armoniei edenice (mythistoria erosului) și negura potopitoare a răului, a despărțirii, a „valurilor vremii", duc la memoria-imagine a chipului „adorat", monarhică și singulară, crescînd arborescent din inconștiența eroului liric. În locul unei știrbiri prin absență, legea rememorării involuntar-voluntare, dictată de o reactivitate temperamentală, dă contururi carnal-halucinante iubitei pierdute.

Legea heraclitiană a timpului se divulgă explicit în această erotică. În *Despărțire*, argumentul uitării necesare apare, în plus, schopenhauerian: „Tot alte unde-i sună aceluiași părău; / La ce statornicia părerilor de rău, / Cînd prin această lume să trecem ne e scris / Ca visul unei umbre și umbra unui vis?" Ireversibilul enunțat este fără îndoială, tragic, „noaptea vecinicei uitări / În care toate curg" (*Din noaptea* . . .). Edenul erosului are aureola depărtării anistorice, fiind „ceasul sfînt" („Sunt ani la mijloc și-ncă mulți vor trece / Din ceasul sfînt în care ne-ntîlnirăm"). Despărțirea implică un timp/spațiu obscur, regresiv, înghețat care-l ferecă pe îndrăgostitul solitar, smuls din lumina aurorală afectată imaginii iubite: „Suntem tot mai departe deolaltă amîndoi, / Din ce în ce mai singur mă-ntunec și îngheț, / Cînd tu te pierzi în zare eternei dimineți" (*De cîte ori, iubito*).

Această mythistorie a iubirii, *„zarea eternei dimineți"* se realizează literar prin transferul unui „ieri" reclamat și detașat de legile memoriei într-un prezent care mărește imaginile și adîncește volumele: „Cînd amintirile-n trecut / Încearcă să mă cheme, / Pe drumul lung și cunoscut / Mai trec din vreme-n vreme // Deasupra casei tale ies / Și azi aceleași stele, / Ce-au luminat atît de des / Înduioșării mele". Condiționare a materializării unui timp viu, pulsînd de seve, absența devine fertilă poetic, potențată de timpul mort, teluric — steril: „Anii mei lipsiți de-amoruri / Au rămas ca vii paragini". Ofensiva timpului profan realizată totdeauna prin verbe ale prezentului, reliefează cu atît mai nostalgic, muzical, trecutul. Unul din poemele acestui timp vid integral-prezent zidește relieful imaginii rememorate statuar.

Scanned with OKEN Scanner

Forța proiecției afective concurează legile heraclitiene: „Zadarnic șterge vremea a gîndurilor urme // În minte-mi ești săpată ca-n marmora cea rece, / Uitarea mînă-n noapte a gîndurilor turme, / Și toate trec ca vîntul — dar chipul tău nu trece". Suferința absenței proiectează paradisul pierdut al iubirii: „O, rai al tinereții-mi, din care stau gonit! Privesc cu jind la tine, asemeni lui Adam, / Eu nu gîndesc c-o clipă am fost și fericit, / Ci mor, mor de durerea că-n brațe nu te am". Universul armoniei muzicale și căldurii apare tot mai dificil de recuperat sub invazia temporală ostilă a materiei opace, grele, înăbușitor-onirice. Două poeme ale absenței, *Cînd însuși glasul* și, mai cunoscut, *Din valurile vremii*, sînt dedicate unor asemenea viziuni negative. Exclusive în ce privește timpul verbal — prezentul demitizat de perspectiva auctorială — ele vizează smulgerea efigiei iubite, mineralizate, din stratificarea densă a temporalității. La materia ghețurilor irecuperabile se adaugă astfel altele, de asemenea nocturne, totuși mai fluide, — negura, umbra, apa. „Chemarea" poetului are de străbătut straturi dense: „Cînd însuși glasul gîndurilor tace, / Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii, / Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei? / Din neguri reci plutind te vei desface?" „*Negurile* reci" din cel dintîi poem stau alături de apa ce inundă trecutul magic: „Din *valurile* vremii, iubita mea, răsai / Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai". Conotația aglomerărilor ostile ale timpului se comunică pînă și efigiei de o imobilitate minerală. Grea și ea ca o statuie de marmură, iubita implică ideea morții. Resuscitarea ei trebuie să învingă ireversibilul flux temporal („valurile vremii", „negurile reci") cu care se confundă prin răceală („de marmur") și absență-depărtare („umbră"). Înfrîngerea elanului afectiv, piric („sărutări aprinse") este aprioric sugerată („Cum oare din noianul de neguri să te rump . . . ") și chiar enunțată („Dar vai, un chip aievea nu ești, astfel de treci / Și umbra ta se pierde în negurile reci"). Concluzia, „Din valurile vremii nu pot să te cuprind", consfințește fatalitatea, victoria prezentului asupra puterii investită în rememorarea programată inițial („Din valurile vremii, iubita mea, răsai").

Pe fundalul apriorismului kantian și al acestei dihotomii temporale implicînd ruptura interioară, se situează *întîlnirea imaginată*, recuperarea edenului pierdut în cheia timpurilor

Scanned with OKEN Scanner

verbale ale trecutului. Proiecția idilei din „zarea eternei dimineți" are alteori marca prezentului în *Lacul*, *Dorința*, *Sara pe deal*. Alte poeme uzează de jocul ambelor registre, majoritar fiind acela prezent. Gravura idilei fericite se poate deschide prin imperfect: („Ea-și urma cărarea-n codru"), — semnul timpului nostalgic, poetic prin excelență. Detaliile rememorate invadează însă tot mai limpede memoria, reiterîndu-se pe nesimțite într-o imagine prezentă mărită: „Eu mă iau pe a ei urmă. / Cînd ajung cu ea alături, / Răsuflarea mi se curmă". Dinamica verbală a prezentului se armonizează cu idila „iubitei de la Ipotești", marcată de jocuri naive, adolescente ale primei iubiri rurale. Inocența mută a fetei se și exprimă prin gesturi reticente: ea „tresare", „Se uită-n altă parte", „se apără c-o mînă". Nu mai puțin naiv, adolescentul/dublul de altădată al poetului, are inhibiții fiziologice: „Răsuflarea-mi mi se curmă". Puterea rememorării se vădește în retrăirea naivității primordiale, fără nici o insinuare a complexității mature; plonjarea în edenul adolescent, totală, anulează dihotomia temporală, emblemă a faliei existențiale.

Nostalgia, expresie a întîlnirii trucate, substituită uneia aievea, apare abia în finalul din *Lacul*. Cititorul ia însă contact cu prezentul pe care-l confundă, eventual, cu „redarea" idilei fericite, cum mai cred și astăzi unii eminescologi. Iluzionarea cum că trecutul (devenit viitor) se poate reîntrupa, marcată de subjonctivul verbelor, se materializează ocrotitor prin „luntrea mică". „Femeia-peisaj" (Bachelard), lacul, consonează cu proiecția iubitei, în atmosfera pe care o prefigurase și *Așteptarea* lui Grigore Alexandrescu. Zeitate lacustră a apei legănătoare, răsărită „din trestii", „*Ea*" se va lăsa dusă de plutire onirică, invocată de eul liric: „Să sărim în luntrea mică, / Îngînați de glas de ape, / Și să scap din mînă cîrma, / Și lopețile să-mi scape; // Să plutim cuprinși de farmec / Sub lumina blîndei lune — / Vîntu-n trestii lin foșnească, / Unduioasa apă sune." Armonia acvatică duce la încremeirea timpului prelungit în abandon. Irealitatea întîlnirii/visare se enunță prin brutala irumpere a precizării: „Dar nu vine . . . " Decurge, evident, introspecția melancolică („Singuratic / În zadar suspin și sufăr / Lîngă lacul cel albastru / Încărcat cu flori de nufăr"). Fără a face parte din marile poeme, *Lacul*, specie a romanței / cîntec de lume,

Scanned with OKEN Scanner

de aceea și foarte populară, confirmă absența iubitei ca motiv romantic de succes.

Prezentul întîlnirii din *Sara pe deal* are un suport (inefabil într-o măsură) al trucajului. Absența iubitei reiese pe de o parte din structura poemului simfonic *Eco* (1872), unde la cîntecul „lirei de-amor" intonat de „Regina albelor nopții regine" răspunde bardul îndrăgostit. Precizarea că el „Amestecă-n vorbe de miere / Durere" indiciu al „farmecului dureros", edifică asupra neîmplinirii, a dorului, după care urmează, intercalat, poemul respectiv. O altă argumentare a reveriei, substituită unui prezent epic, o reprezintă însăși melodia recesiunii, melancolia devenită „vers", ca și insinuarea viitorului verbal în strofele finale. Într-adevăr, după viziunea cuplului fericit, enunțuri precum, *„Sta-vom* noi noaptea întreagă, / Ore întregi *spune-ți-voi* cît îmi ești dragă!", *„Ne-om răzima"*, *„vom adormi* sub înaltul, vechiul salcîm", pun sub semnul întrebării „prezentul" primelor patru strofe. Din acest clarobscur mythistoric poate că provine magia acestui poem unic, real în irealitate, material prin transcendere evanescentă, cu forme concrete ale satului în eternul său atemporal. Murmurul bucolic, sclipirea genuină a astrelor, luna „sfîntă și clară", „streșine *vechi*", „clopotul *vechi*", *„vechiul* salcîm" (s.ns.) configurează satul depozitar al timpului subiectiv, extirpat prin tensiunea imaginarului/memorie dintr-un flux profanator și profan.

Iubirea absentă exilată, într-un trecut al mitului originar și reiterată în interferare cu maleficiile prezentului își nutrește la Eminescu „cîntarea", provenită din denivelarea registrelor temporale.

*

Dacă de la Eminescu încoace nu există volum de poeme fără invocări erotice, nu conchidem, totuși, că avem a face cu numeroși poeți ai iubirii. Cît despre un eros al absenței suplinit prin imaginea iubitei decelată dintr-un timp dezagregat, ulcerat de rana prezentului, el se întîlnește și mai rar. Poezia interbelică *stilizează* de regulă erosul, furnizor al celei de a doua voci, receptor al monologului liric (*Bacovia*, *Blaga*), celebrează nupțiul edenic, biblic (*Tudor Arghezi*), în plus carnal-senzorial (*Vasile Voiculescu*, *Maria Banuș*). Limitat la reconstituiri ale clipei prezente, un asemenea

Scanned with OKEN Scanner

eros nu atinge zonele iradiante ale imaginarului eminescian, care modifică raporturile temporale în funcție de *absența* iubitei, pentru a transforma combustia trăită în mythistorie. Prezentul trucat prin invazia/rememorare a acestui timp dilatat, extrem de material și simultan, minat de conștiința artificiului, naște dureroasa și frînta eufonie eminesciană fără egal în poezia română.

Dacă ne decidem totuși pentru cîteva ilustrări, este și pentru că ele reiterează religia erosului spiritualist, religia femeii într-un mod romantic. Femeia-mister, femeia care sanctifică spațiul și timpul, modificîndu-le și dinamitîndu-le, femeia-obsesie va da naștere unor proiecții ale memorieii o anamorfoză a *întîlnirii imaginate* chiar în lipsa coordonate, epice, de regulă conturată în romantism. Prin elipsa proprie poeticii noi, se va recurge mai degrabă la efectul modificării spațiului și a timpului devenite discontinui (*Nichita Stănescu*).

B. Fundoianu se află mai aproape de iconografia erosului eminescian. O altă coordonată a idealului său, teluric-biblică, argheziană, face din femeie principiul germinativ, unul din forțele numenale cosmice, „femeia-pîine", aducînd „suprema fericire necunoscută-n ceruri" (*Psalm*). Cealaltă integrează trecutul într-un prezent/viitor incert ca împlinire. Mai livrescă, această direcție descinde din Eminescu, (a iubirii-absență), trucată prin mecanismele rememorării. Timpul verbal, mai puțin decis decît prezentul, utilizează mai cu seamă condiționalul, implicînd îndoiala, neîncrederea în forța propriei invocări. Ciclul *Mărior*, ilustrativ pentru afirmația de mai sus, proiectează idila trecutului într-un spațiu mai fast, și el eminescian, „aicea, în mirosul pădurii de molift", „în liniștea ce-o face, rupîndu-se, o creangă". Întîlnirea silvană provocată prin mobilizarea amintirii, ar fi dilatat clipa tranzitorie: „Poate-ar fi fost mai mare minutul și mai scump!", deși iubirea rămîne egală sieși, prin sacrul conținut. („Dar poate fi mai mare iubirea ca iubirea?"). Totuși stilizarea, artificiul, minează (alături de poetica simbolistă, bacoviană) seninătatea întîlnirii imaginate, prin sugestii agonice: „Vreau să te-aduc pe bancă, de-aici, cu amintirea, / Cu fruntea mea alături de visul tău suav. / Vrei să vorbim cuminte și lin, ca doi bolnavi? // Ți-aș dărui-o, poate, răcoarea din cuvinte. / Ca doi bolnavi, în toamnă vrei să vor-

Scanned with OKEN Scanner

bim cuminte?" Langoarea, boala, devitalizarea nu împiedică metamorfoza vegetală a nupțiului; „Înfipți adînc în codru, ca două rădăcini", îndrăgostiții nu vor putea ocoli ofensiva heraclitiană: „în sufletele noastre, ca plute, rîul fuge, / în carne ni se naște destinul și amurge, / și liniștea se sparge pe noi, ca un bolid. / Iată-ne pe cărarea care se rupe-n vid . . ."

Un poem mai „fundoian", demitizînd natura fertilizată prin har germinativ alătură iubirea/moarte de ideea unui eros ritualic. (Dialectica poeticii în Mircea Martin: *Introducerea în opera lui B. Fundoianu*, Ed. Minerva, 1985). Întîlnirea se proiectează (prin optativul verbal) într-un belșug vegetal ajuns în echinoxul thanatic. Text antologic, poemul *Mărior* (II) își salvează trucajul prin forța psalmistului (trecut prin Arghezi) de a clama un eros teluric/agonic: „A spart în mine toată podgoria cu struguri? / Au spart în mine toate butoaiele cu vin? / Dacă n-aș ști că-i toamnă, aș crede că sînt plin / pe coajă cu puroiul din bubele de muguri. // E toamnă albă — parcă e primăvară. Stau / greoi să curgă-n mine tot soarele prin membre; / și dacă n-ar fi ziuă, ar fi crepuscul, sau / ar fi cea de pe urmă tăcere din septembre". Imaginea iubitei tinere între dulcile seve ale podgoriei împinge rodnicia spre celălalt pol al ei, neantul. Chemarea poetului aduce simultan ambele argumente, cel al erosului panic, în apogeul rodirii, și celălalt, al crepusculului prefigurat. Indecizia funciară se exprimă prin modul condițional: „Dac-*ai veni* cu capul întors spre porumbei, / tînără ca o frunză sau ca o stea, *ți-aș spune*: / uite, e var pe viță; uite, e clei pe prune / și sufletu-mi se umple de tine ca un clei. // *Ți-aș spune*: seara asta e ultima din toamnă. / și toamna asta, poate, e cel din urmă an / e cel din urmă soare și cea din urmă poamă." Identificarea toamnei fecunde cu eul liric invocă perpetuarea: „sînt toamnă strînsă încă, fecundă, în butoi / și sîmburele putred din fructele prea coapte . . ." Mythistoria biblică a primului cuplu se contrage în chemarea nupțială pe fundalul unui timp ireversibil: „Cînd s-ar putea să are iar boii în april, / Și să-nnoim natura! Dac-ar cădea în tine, / în carnea ta fierbinte, ca într-un cîmp fertil, / un singur sîmbur putred din toamnă și din mine!" Improbabilul însă pune sub semnul întrebării atît identificarea cu telu-ricul, cît și însoțirea în sine. Sigură rămîne conștiința tranzi-enței temporale.

Scanned with OKEN Scanner

Nichita Stănescu, obsedat de dialectica timpului, modifică opțiunea romantică pentru *trecut* și *memoria-imagine*, pe care ajunge să le considere ostile, reci. Dacă primele volume mai exprimau regretul comun, cele ulterioare enunță ruptura temporală. Timpul nu se mai supune subiectivizării omogene, și deci mitizării prin amintire. Semne ale obscurității, ale mineralizării reci (auz pietrificat, imobilizat în „stratul de grafit", fierăstrăul „cu dinți de lucie răcoare") derivă din simbolismul cunoscut, căci timpul e un trunchi de copac preistoric, „Un arc de întuneric aplec atunci cînd las / fruntea să-mi cadă sub culori / și uneori îmi pare că-i numai un răgaz / și că se rupe timpul îmi pare alteori". „Răgazul" amintirii „rupe" cu fierăstrăul secționînd „rece" „trunchiul" eului, dinspre astăzi spre ieri: „Mișcarea rece, sacadată / e dinainte înapoi, / cu dinți de fierăstrău, mușcînd se-arată / reci, amintirile din noi". Desfolierea inversă înscrie trecutul în orbita metalelor: amintirile devin și ele „reci" precum „fierăstrăul", iar rezultatul încercării de a unifica timpul printr-un „arc de întuneric", se soldează cu „o durere rece" *(Amintindu-mi)*. Un poem excepțional, *Cîntec*, anulează odată cu trecutul materialitatea prezentului, considerînd ambele versante epifenomene ale morții, subordonate viitorului, neant simetric punctului originar. Mythistoria lui Nichita Stănescu rezidă în anistorie, în „întîmplările neîntîmplate" dinaintea amintirii posibile. Este tot un istorism romantic (într-un fel eminescian) dar și mai negator: „Amintiri nu are decît clipa de-acum. / Ce-a fost într-adevăr nu se știe, / Morții își schimbă tot timpul între ei / numele, numerele, unu, doi, trei... / Există numai ceea ce va fi, / numai întîmplările neîntîmplate, / atîrnînd de ramura unui copac / nenăscut, stafie pe jumătate... / Există numai trupul meu înlemnit, / ultimul, de bătrîn, de piatră. / Tristețea mea aude nenăscuții cîini / pe nenăscuții oameni cum îi latră. O, numai ei vor fi într-adevăr. / Noi, locuitorii acestei secunde / sîntem un vis de noapte, zvelt / cu-o mie de picioare alergînd oriunde". „Tristețea" poetului trecut prin existențialism, aruncat într-un timp mineralizat, „de piatră" (imaginar elementar de tip eminescian) neagă astfel relieful prezent. Tranziența va fi acceptată în virtutea condiției umane: „Nu sunt vinovat că trăiesc / într-o lume întruna schimbată". Consecința va fi istorismul necruțător, în pofida încercării

Scanned with OKEN Scanner

de a „îngheța" imaginea („înfățișarea") prin „pură suspendare", cu alte cuvinte, de a imobiliza „secunda" (la Eminescu, „clipă suspendată"). Realul devine simplă prezumpție, vid, absență, vis efemer: „Trec prin starea acestui suflet / posibile existențe — / un năvod mortal ce smulge în sus / totul, lăsînd numai absențe." *(Andru plîngînd)*. Compensarea golirii de timp stă în Cuvînt în Eros, interșanjabile de altfel, construind singurul cosmos afirmativ.

Odată ce intervine însă, iubirea pacifică pînă și ideea timpului vorace, făcînd monologul poetului invocator-muzical, întrupat în cuvîntul *iubito*. Metaforizat astfel („trupul cuvîntului"), timpul alungă în trecut prima și ultima literă prin legea succesiunii. Un lamento muzical cunoscut de la „mult vechii de romantici" (iubiți de Nichita Stănescu, un fervent al cultului eminescian, cult astăzi ironizat în surdină de tineri poetaștri, din suficiența pe care o dă, singură, incultura programată) înlocuiește enunțul abrupt din poemele conceptuale: „Iubito, tu, / viața mea despre care / nu pot striga / decît lucruri ale trecutului, — / viața împodobită cu sunete / care-ndată ce sunt / au și fost . . ." *(Împotriva cuvintelor)*.

Pe fundalul amputării temporale se situează poezia absenței, fie elegiacă, într-un sens eminesciană, fie demitizantă. *Estompare*, poem de sonoritate, topică și chiar rime eminesciene, figurează alunecarea în vid, în alte valuri ale vremii, ale iubitei. „Din ce în ce te stingi, te ștergi / de peste sternul meu, făptură, / dîră lucindă, și, de melci, / tandră arsură. // Abia te țin într-un cuvînt, / ori în albastrul meu iris, / iarbă-ncolțind dintr-un pămînt / de somn, de vis. // Dacă-nchid ochiul, te strivesc în pleoape, / dacă respir, te-mping în aer, / neoglindito peste ape / tu, dulce vaer. // Ah, vine norul și mă șterge / cu un burete foarte rece. / Rămîn ce-am fost, un tron de rege / din care ai plecat de mult . . ." Dematerializarea imaginii iubite se depărtează corporal de „sternul" poetului (echivalență expresionistă pentru „inimă", înlocuită de mineralizarea scheletului), lăsîndu-i senzația ulcerantă. Umbra iubitei își află popasul în cuvinte, în ochiul albastru, crescînd lin și neauzit dintr-un teluric al oniricului, „pămînt / de somn, de vis" însăși amintirea, mythistoria erosului. Prezență ubicuă și totuși viscerală, iubita domnește în văz, în auz și în Logos, păstrîndu-și imaterialitatea, întrucît i se poate

Scanned with OKEN Scanner

spune, ca și Frumoasei fără corp, „neoglindito peste ape". Alunecarea ei melodioasă în absență însoțită de un (eminescian) „dulce vaer" duce la absorbția poetului însuși, anulat de buretele rece al norului. Vidarea eului liric apare asemeni unui tron monarhic părăsit în care religia romanticului înscăunase ființa iubitei.

„Absență murdară și așteptare / disperată" implică după imprecație materializarea timpului bipolar *(Cîntec)*. Laitmotivul „De cînd nu ești", marchează cosmogonii milenare: nașterea zeilor, transformarea pietrelor în lumină și energie. Despărțirea definitivă are durata geologiei („Fluviul a rămas gravid de pești, / aerul greu de păsări. / De cînd nu ești. / De cînd nu mai ești.") și a operei poetice definitivate („Cuvîntul meu s-a făcut trei. / Cîntecul meu s-a făcut șapte."). Concluzia are însă, în pofida marilor geneze enumerate, tonul imprecației orale, închizînd poemul cu primul vers parafrazat: „Murdară așteptare, absență disperată". Antinomia dintre fastul evenimentelor cosmice care hiperbolizează „uitarea", absența iubitei printr-un timp infinit, galactic, și grimasa poetului disperat, singur, semn al finitului, realizează o mythistorie demitizată a iubirii. Destinul biologic în fața căruia ricanează poetul, nu reduce panorama grandioasă a cosmosului, ancorată într-un timp suprauman, ci, dimpotrivă, sporește ruptura.

Melancolia, dorul și rememorarea iubitei, teme romantice curente, devin interesante în măsura în care implică o dialectică a structurilor temporale. Aglomerarea inversă a timpului și vidul absenței care pulverizează biologia și conștiința poetului, au în același timp darul de a ridica statuia erosului mitic. De la epicizarea amintirii (Gr. Alexandrescu) și întruchiparea ei, la invocația iubitei din materiile simbolice ale duratei (Eminescu), ajungem astfel la procesul invers, dematerializarea amintirii și pierderea ei în anistorie (Nichita Stănescu).

Iubita moartă ca figură esențial-romantică a erosului tanatic, trucat așadar prin negația sa apriorică reprezintă o absență absolută. Ea extinde timpul uman, relativ, la dimensiunile duratei pure. Paralel are loc dematerializarea spațiului teluric devenit în urma zborului/levitație, aerian,

Scanned with OKEN Scanner

paradiziac, celest. Imaginea iubitei se hieratizează, se „angelizează"; poetul extatic îi va atribui palori luminiscente, aripi invizibile sau vizibile, priviri magnetice, încărcate de chemarea acelui „dincolo". Elegiac precum Lamartine sau vindicativ ca Byron, îndrăgostitul îi va evoca vraja antumă şi mai ales ipostaza spiritualizării serafice. Dorinţa reîntregirii, în egală măsură platoniciană va genera emblema nupţiului mistic, înaripat, într-o profuzie de lumini astral/selenare şi de cîntări orfice. Necrofilia romantică va constitui şi ea un ingredient şi o motivaţie a acestei viziuni cotropitoare ca frecvenţă în poezia secolului trecut. Onirismul va marca la rîndu-i tema, ca să nu vorbim de factorul biografic: moartea frecventă şi prematură a muzelor în cazul marilor romantici.

Această viziune transferă imaginea rememorată într-un viitor şi el trucat. Iată deci cum, ocolind prezentul, romanticul va transplanta efigia „angelizată" a iubitei — ca mit al trecutului — într-o nouă mythistorie aparţinînd altui timp decît vîrsta pierdută. Dar şi această structură temporală, prin excelenţă subiectivizată, va sfida legile timpului profan, ireversibil, prin omogenizarea proprie mitului. Efigia iubitei moarte va accentua spiritualizarea erosului romantic printr-o „dezmărginire" şi un prezent etern al cosmologiei. Cele două mythistorii: una a iubirii perfecte din trecut şi alta, a celei mistice, viitoare, potenţează această obsesie literară adînc înrădăcinată în mentalitatea romantică.

Cîteva mărturii concretizează ideea. „Tocmai în moarte, scria Novalis în *Jurnal* după sfîrşitul logodnicei sale, Sophia, — dragostea e mai dulce; pentru cel care iubeşte, moartea e o noapte a nunţii — secretul unor dulci mistere." Absolutizarea erosului înseamnă tocmai negarea legilor sale biologice, ceea ce am numit *trucajul romantic* al temei. Jules Michelet, istoricul patetic, nu e mai puţin frenetic în faţa „catastrofei dinamice", revoluţia eului: „Dacă lanţul s-a rupt, scrie el în *D'amour (De l'amour par delà la mort)*, dacă moartea care ne pare o atît de strigătoare disonanţă, a amuţit această liră, să nu crezi că ea e sfîrşită, iubito, că Dumnezeu o aruncă. Nu, imnul e întrerupt pentru a reîncepe într-un spaţiu de o cu totul altă sonoritate, într-o libertate suverană, descătuşată, a lumii interioare." Acest „alt spaţiu" presupune, evident, şi o altă calitate a timpului,

Scanned with OKEN Scanner

eliberat de constrîngerea finitudinii sale. Platonician și spiritualist în *Sic Cogito*, Hasdeu (inspirat de vocea Iuliei), vede un eros pancosmic manifest în „afinitatea moleculelor" ca și în „solidaritatea sistemelor solare". Redus la scara umană acesta va atinge absolutul (inclusiv temporal) prin „dezmărginire", „supraomenesc" garantat prin extirparea acelei „mizerabile grimase a sexualității". Or moartea muzei zeificate va întruni toate aceste amendamente romantice. La Eminescu, în *Umbra mea*, chemarea lui Dionis de a părăsi pămîntul „nenorocit și negru" figurează totodată un spațiu nemărginit paralel cu dilatarea temporală cînd „din zilele noastre (vom face — n.ns.) veacuri de fericire și de amor". Zborul serafic al cuplului presupune prin urmare mythistoria cosmică.

Privit ca moment culminant în biografia acestei forme literare, motivul iubitei moarte însumează experiența lui Dante călăuzit de imaginea celestă a Beatricei și elegiile lui Petrarca la moartea madonei Laura. Preromantici frenetici, Chénier, Young, Rousseau, Chateaubriand deplîng retoric o viață tînără pierdută. Transfigurările spiritualiste, zborul cosmic, nupțiul mistic aparțin, începînd cu Novalis, poeticii constituite a romantismului, sensibil la chemările unui „dincolo" compensator, invocat orfic la Lamartine și Edgar Poe. La acești poeți vom percepe geneza mythistoriei ca subiectivizare ideală a timpului în acord cu aspirația erosului spiritualist.

Nu pare neglijabilă precizarea că în sfera românească folclorul oferă prin bocetul la căpătîiul tinerei fete soluții poetice memorabile: „Mult ai zburat ca cucul, / Putrezi-vei ca lutul; / Mult ai zburat ca mierla, / Putrezi-vei ca tina. / Săracă Mărie dragă, / Astăzi în pămînt te bagă / Și te-i face țărnă neagră". (E adevărat că, inversă romantismului thanatic, viziunea deplînge alterarea organicului). Asemenea voci vor alterna la Eminescu cu celebrarea „dezmărginirii".

Costache Conachi, amantul prolix al Zulniei, pare a cunoaște cel puțin preromanticii și în mod sigur *Ecleziastul*. Lexicul arhaizant dă efecte pitorești în impactul cu figura pe care o cercetăm. Însuși titlul, *Pe năsălie*, pare caricat, deși invocația inițială ne frapează prin topică eminesciană: „Ah! te-ai dus, dulce lumină, din zarea ochilor mei, / Unde-i viața, unde-i mila ce izvora dintr-ai tăi!" Plînsul, cutremur

Scanned with OKEN Scanner

afectiv cu îmbelşugare mărturisit de Văcăreşti, are accente orientale dar şi preromantice: „Eşti şi tu, ah lacrămi vecinici, ude-vă de-acum mereu / Pe tine pentru iubire, pe dîns'de / sufletul tău, / Pînă cînd mila din ceruri, unită cu dorul meu, / Despărţindu-mă de ţărnă, m-a uni cu duhul tău." Invocaţia finală se referă chiar la ascensiunea celestă, nupţiu spiritual al îndrăgostiţilor, primordial la romantici. Aici, la Conachi, el rămîne imperceptibil, pentru că *viziunu* i se substituie din puţinătatea mijloacelor poetice, *relatarea narativă, prozaizarea.*

Mihail Cuciuran ne face să presimţim ecloziunea motivului la noi. Modestul versificator moldovean are un ciclu de elegii în care plînge cu voluptate, pentru că se pare că muzele sale mureau în serie. El exaltă zîmbetul angelic al iubitei şi caută misterul selenar-nocturn ca un romantic: „Acuma fug de ziua, urăsc a ei lumină, / Acum melancoliei cu totul m-am supus, / Acum trăiesc, iubită, neavînd minută lină, / Fiinţa-mi e aice, dar sufletu-mi e dus". Sufletul, chemat spre transcendere îşi descoperă natura selenară: „Numai la lună-mi place să caut multă vreme / Să-i ţin tovărăşie, că-n ea am un părtaş." Plutirea onirică se insinuează ca o aluzie între silabele ultimelor versuri.

Cezar Bolliac evocă lamartinian „doliul" naturii montane prin personificări caligrafice: „De ce suspină vîntul? Dumbrava ce oftează? / De ce mugeşte rîul şi locul s-a-nnegrit?/ De ce oricare preajmă subt nori se-mpovărează? / De ce ăst doliu mare natura a-nvelit?" Succesiunea retorică a interogaţiilor accede la cauza dezechilibrului: moartea „fecioarei ce iubeam" întîlnită cu şapte ani în urmă „în aste locuri". Serafismul lui Petrarca se poate recunoaşte în portretul feminin ideal; iubita a fost „Frumoasă ca un angel ce cerul ne arată", puritatea ei evocă „zăpada ce cade afînată", ochii albaştri, „bucla cea uşoară" însoţesc virtutea creştină primordială; „Prin geana ei cea lungă o îngerească milă / Părea că se coboară pe oameni a jeli".

Dovadă a unui romantism încă imatur, finalul regretă însăşi permanenţa memoriei, fără a-i degusta „farmecul dureros", voluptăţile melancolice. Cezar Bolliac însă, părăsind odată cu iubita moartă (tautologic) „tînăra junie",

Scanned with OKEN Scanner

își invocă sfîrșitul (eventualitate benefică, deși neîntîmplată). Atunci „amara-mi viață" s-ar fi răscumpărat prin plutire cosmică în „sferi". Făcînd procesul „suvenirei" prin rememorarea care depășește evenimentul tragic, poetul impută conștiinței faptul de a fi sediul amintirii: „De ce Dumnezeu oară a dat în om puținţa / Să ție suvenirea de cele ce-au trecut? / De ce să nu se piarză deodată cu ființa / Și toată suvenirea acelor ce-am pierdut?" Lipsit de vocația de a-și transcende prin eros propriul eu, poetul, uimit de persistența memoriei, enunță cu naivitate: „Al meu amor e vecinic și iarna nu l-a stins" (*O dimineață pe malul lacului*).

D. Bolintineanu, consemnat în *Epigonii* cu poemul său consacrat, *O fată tînără pe patul morții*, imaginează, cum zice Eminescu, agonia de „lebădă murindă" care răpește pe „palida verginǎ cu lungi gene, voce blîndă". Monologul muribundei, derivat din Chénier, are în centrul său analogia florală, crinul doborît de intemperii, „Cînd ziua e rece și cerul în nori". „O soartă amară", „o crudă durere" o seceră în primăvară, anotimp erotizant, „Cînd paserea cîntă, cînd florile spun / Că viața e dulce și n-are suspin". După argumentul inechității de a i se fi întrerupt ecloziunea, fecioara agonică lansează o altă corespondență vegetală, a frunzei uscate în strofa cea mai muzicală, și ultimă a poeziei: „Ca frunza ce cade pe toamnă cînd ninge / Suflată de vînturi aici pe pămînt, / Ah! juna mea viață acuma se stinge / Și anii mei tineri apun în mormînt!" Antiteza dintre germinația vegetală și agonia fecioarei, acordată apoi cu crepusculul autumnal, reprezintă singurele elemente temporale cu rezonanță simbolică.

Așa cum se prezintă, mai degrabă preromantic prin duioșie, poemul se menține în cadrul formulei retorice cu imagini curente și corespondențe facile.

Vasile Alecsandri nu acceptă nici el, în virtutea structurii sale hedoniste, clasice, spiritualismul. Refractar unei poetici a dematerializării, el deplînge în *Steluța* moartea Elenei Negri, „ora de urgie" și respectiv „un întuneric adînc" al sufletului său. Strălucirea stelei coincisese, împotriva logicii (romantice) cu iubirea împlinită, pe cînd neființa, cu un abis negativ, „*neagra* vecinicie" (s.ns.). Bezna opacă a

Scanned with OKEN Scanner

eului ca și prezentul obscur sînt efecte ale acestei morți, invocată exclamativ: „Plăceri ale iubirii, plăceri încîntătoare! / Simțiri, mărețe vise de falnic viitor! / V-ați stins într-o clipală ca stele trecătoare / Ce las-un întuneric adînc în urma lor." Lipsit de o metafizică spiritualistă (și în acest sens apropiat bocetului folcloric), poetul nu-și poate compensa „dorul" și „jalea" prin iluzia unui nupțiu etern, dimpotrivă: „Și doru-mi nu s-alină, și jalea mea adîncă / Ca trista vecinicie e fără de trecut!" Acesta este motivul pentru care ascensiunea serafică a iubitei și contemplarea compensatoare a „Steluței zîmbitoare dincolo de mormînt" nu au consistență artistică.

Figura romantică a iubitei moarte, una din paradigmele erosului tanatic, rămîne divergentă în fața sensibilității „sănătoase" a lui Vasile Alecsandri. De aici suplinirea inspirației prin sensibleria diminutivelor și a epitetelor retoric-duioase: „Frumoasa ingerelă cu albe aripioare! / Precum un vis de aur în viață mi-ai lucit, / Și-n ceruri cu grăbire, ca un parfum de floare, / Te-ai dus, lăsîndu-mi numai un suvenir iubit". „Suvenirul" rămas poetului nu are nici materialitate și nici implicație temporală. Totalmente vidată de substanță, amintirea se reduce la poncifurile retoricii amoroase („comoară de visuri fericite", „zile luminoase și îndumnezeite", nopți „pline de-ncîntări"). Nu carența de sinceritate a acestor „poetice simțiri" (G. Călinescu — *Istoria...*) minează structura literară în discuție, ci *inadecvarea* unei teme la structura temperamental-estetică a autorului. Justificarea opțiunii noastre pentru includerea *Steluței* în prezentul capitol stă în exemplul unui anti-mit romantic adoptat în virtutea modei literare și ratat *in nuce*. Ideea că romantismul rămîne fertil numai în cazul unui apriorism structural al poetului, — „orizont de așteptare" al formei pe care o îmbrățișează se impune și ea prin analiza acestui text.

Poeți preeminescieni ca *Radu Ionescu (Cîntecul copilei, Aurelia)*, *Nicolae Nicoleanu (Cîntec de moarte)*, *Mihail Zamfirescu (Cîntec de doliu)*, *Alexandru Depărățeanu (Ella)*, barzi ai iubitei moarte, se arată simpli emuli lamartinieni/byronieni. Ei nu trec dincolo de retorismul unui Bolintineanu sau Cezar Bolliac, în pofida cîte unui vers mai inspirat. Transfigurarea necesară nu are personalități lirice pe

Scanned with OKEN Scanner

măsură, și poemele rămîn joase, învinse de forța teluricului. *Dim. Petrino*, cu *Flori de mormînt* (contemporan și detractor al lui Eminescu), ilustrează aceeași cauzalitate, făcînd chiar un pas înapoi, spre viziunea lui Alecsandri. Iubita moartă a avut privilegiul de a i se dedica: „Pe buza ta de roză, o singură zîmbire / Ca soarele puternic, cu dulce strălucire, / Cîmpia vieții mele frumos o lumina". Divinitatea, hotărîndu-i „răpirea", urmărește împodobirea tărîmului celest: „A vrut să aibă cerul mai mare strălucire". De „dincolo", spiritul iubitei înregistrează luminile astrale și succesiunea anotimpurilor. Dar nici această imagine ascensională nu realizează plutirea inspirată, limitîndu-se descendent la pastorala cu „primăvara dulce", cu „flori mirositoare".

Nu vom greși afirmînd prin urmare că pînă la Eminescu romantismul nostru nu înregistrează nici un moment constituit artistic în cariera acestei figuri a erosului. Modelele sale, Chénier și Lamartine, nu oferă nici ele premise ale performanței, acestea aparținînd mai degrabă poeziei germane (Novalis, Hölderlin).

Eminescu va fi, desigur, întemeietorul mythistoriei erotice de „dincolo de mormînt". Spiritualismul în bună măsură platonician, serafismul lui Dante și Petrarca, „umbra de argint" a romanticilor germani și moartea „iubitei de la Ipotești" vor converge spre icoana îngerului. Condiționarea sa de a fi rezidă în smulgerea din capcanele teluricului: „Îngere palid, îți e mister / Cum că a lumei valuri și șoapte / Este durere și neagră noapte / Pe lîngă cer? // Nu știi tu, înger, oare să zbori, / Să lași pămîntul, trista ruină? / De-ți place cerul, a lui lumină / De ce nu mori?" Antinomia de astă dată romantică dă valorizări inverse față de predecesori: pămîntul, „durere și neagră noapte", „trista ruină" apare inferior prin opacitate luminii eterne unde îngerul poate accede prin renunțarea la deliciile iubirii terestre. Dar și aceasta, trecătoare, va fi hotărîtă de corespondențe divine: „O, dar pămîntul încă te ține / În niște lanțuri țesute-n rai. / De mult zburai tu în lumi senine / De nu iubeai" *(Îngere palid)*. Antumele și postumele dintre 1867—1873 dezvoltă motivul îngerului care conjugă divinul cu evocarea unor farmece suficient de carnale din mythistoria (de gradul I) a iubirii fericite din trecut. Jocul registrelor temporale

Scanned with OKEN Scanner

cînd umbra este „înger de pază" „Încins cu o haină de umbre și raze" promis poetului, include o resuscitare apriorică. Culcată într-un mormînt de care poetul își razămă „lyra spartă", iubita se va întrupa spre a-l părăsi curînd în zbor serafic. Între aceste momente ale dematerializării ideale (realizate în cele două etaje ale imaginarului) se situează rememorarea întîlnirilor destul de telurice între păduri și izvoare.

Spre a fi potențat în mod iarăși romantic, Erosul va apare ca Thanatos din clipa problematizării erotice a „gîndului": „Oare femeia pe care mie / Dumnezeu sîntul o-a destinat / În patu-acela de cununie / S-a-nfășurat"? *(Din lyra spartă)*. Ea i se arată în „oglinda sufletului", fiind de natură congeneră — un „suflet de înger, un chip de femeie" sau „chipul de înger muiat în lumină". Teoria platoniciană se discerne în mitul îngerului trimis de sus, cu alte cuvinte trecut prin vămile morții și hărăzit întrupării („Și care-nainte de a-l întîlni tu / În sufletul morții ființa-și pierdu"). Paradisul contras în sufletul poetului îi va oferi locașul ocrotitor: „Din sufletu-ți rece tu fă o grădină / Cu rîuri de cînturi, cu flori de lumină", iar cîntul său i se va adresa de lîngă un mormînt din „cimitirul cu cruci risipite". Această postumă *(Care-o fi în lume,* 1867) schițează nu doar un vers reluat în *Mortua est,* ci chiar prefigurarea nucleului bacovian din *Plumb*: „Alege-ți o cruce, alege-un mormînt / Și zi: *Aici doarme amorul meu sînt*" (s.ns.). Ipoteza morții reclamă dematerializarea / ascensiunea eului îndrăgostit: „Dar de-i muri *tu* înger de palidă lumină, / O, ce m-aș face-atuncea, mărite Dumnezeu? // O să te plîng cu vîntul ce fluieră-n ruină / În rece zborul său? // Înger venit din ceriuri, oi plînge al tău nume, / L-oi sămăna-n flori palizi și-n stelele de foc, / Cînta-te-aș ca și rîul cel scuturat de spume / În nopți ce stau pe loc". *De-aș muri ori de-ai muri* (postumă din 1869) încorporează viziunea thanatică în emblema serafică a eternului eros. Damnarea iradiată (byronian) de poet explică pe de altă parte sfîrșitul îngerului, suprapunînd cazuistica platonică peste alt laitmotiv romantic al cercurilor fatale: „Oh, nu-mi muri, te rog! Căci tot ce-n lume / Eu am iubit murit-au prea curînd — / Orice amor ce n-a luat drept glume / Al meu amor e astăzi în mormînt. — / Dar astăzi văd c-am pierdut doar un nume. / Căci ea ești tu —

Scanned with OKEN Scanner

tu ea — într-un cuvînt / Tu mi-ai murit o-dată. — Să nu-mi mori / De-a doua oară, înger de amor." Arhetipul serafic, Ideea de femeie în întrupări succesive (după moartea „iubitei de la Ipoteşti") poate să-şi retragă oricînd epifenomenul, implorat să-şi refuze, de astă dată, transcendenţa.

Erosul thanatic plonjează apoi în momentul său edenic prim, idila (silvană) a cuplului, evocată prin tensiunea subiectivizării temporale. Atunci se realizează a doua mythistorie a sa (de după arheul angelic). Şi ea implică durata pură figurată în cîntecul melancolic al verbelor imperfectului interferat cu relieful prezentului şi irevocabilul perfectului compus. Prezentul marchează limpede criza eului abisal şi deci poetic. Funcţionarea tripartită a timpurilor verbale se urmăreşte în structura exemplară a postumei *Aveam o muză* (1871), destul de puţin explorată ca organism estetic. Principiul teluric al iubitei carnale („talia-i ca-n marmură săpată", „sîni dulci şi albi ca neaua cea curată", „Rotunzii umeri şi-albul ei grumaz", „rotundul braţ"), coexistă cu esenţa celestă („icoana radioasă", „o umbră de argint", „transparentul strai", „Ochii mari albaştri-n gene lungi de aur"), sinteză marcată de versul „Tu, înger blond cu ochii plini d-eres". Efigia se conturează detaliu cu detaliu din imperfectul verbelor: „*Aveam* o muză", „talia-i" „*Strălucea* albă", „Părul *lucea*", „*Venea-n* singurătatea mea pe îndelete", „*Părea* c-aşteaptă de a fi cuprinsă" (s.ns.). O strofă aduce un asemenea spaţiu mythistoric atît de aproape, încît devine *prezent/trecut* („O, îmi *şopteşte* numa-n dulci cuvinte", „O, îmi *surîzi* cu gura ta fierbinte") inversîndu-se lesne: *S-apropia*, în aer suspendată. (Notăm parantetic stilizarea straiului ţărănesc feminin în sensul luminiscenţei şi transparenţei sale, ca şi în *Fiind băiet...*). Constatarea faliei tragice cere tranşanţa perfectului compus: „Ea a murit. Am îngropat-o-n zare". Înlocuirea unui (previzibil la alţi poeţi) „cimitir" sau „mormînt" cu panorama orizontului („zare") implică iarăşi nemărginirea complementară Duratei. Urmează acceptarea / plîngerea damnatului prin intruziunea retoricii byroniene. Trecerea verbelor în registrul prezentului indică bariera profană, acceptată ca ruptură fertilă a damnării: „*Îmi plac* a nopţii tulburate oare, / *Îmi place* de dureri să fiu învins" (s.ns.). Cu toate acestea sfîrşitul îngerului va altera mythistoria, „lumea căutată", şi totodată delirul dionisiac al cîn

Scanned with OKEN Scanner

tării. Nuanța va fi acum durerea eului în fața neputinței de a se transfigura în cadrul formelor colosal-verticale și al celor colectiv-mythistorice. Strofa finală a poemului, excepțională prin solemnitate și forță afirmă, negîndu-l printr-un *acum* nefast, vidat, titanismul biruitor al poetului genial, consumat de trecutul împlinit prin eros: „Eu nu *văd* munții înecați de nouri, / De care gîndu-mi vultur s-acăța; / *N-aud* a mării înmiite-ecouri, / Ce-n glasul meu măreț s-amesteca; / În codri-antici *n-aud* muget de bouri. / Trezind zilele vechi în mintea mea." Văzul și auzul vizionar, orfic, intră într-un prezent negat; elementele au amuțit ca în *Trecut-au anii*: „Codrul din munți, rîul din vale-mi tace". Dativul etic subliniază sentimentul rupturii de aceste forme naturale congenere („rîul", „ramul"), altădată embleme ale aderenței. Invocarea interogativă a propriei extincții, „De ce nu pot în praf a mă preface" (ca în *Moise* la Vigny) încheie prin refracție subiectivă prezentă o structură mitică a erosului thnatic. Fluxul temporal nefast al prezentului verbal alungă magia trecutului transfigurator. Altă proiecție a idilei antume (putînd figura și în capitolul precedent) emană din chemarea aceleiași iubite adolescente către complicatul eu al poetului. Încă o dată naivitatea se află în fața reflexivității, căutînd să-i demonstreze avantajele erosului natural într-un „ochiu de pădure" și „vale". Portretul pe care însăși „mititica" și-l face, conjugă la fel serafismul cu voluptatea inocentă "(sărutări" „Dulci ca florile ascunse"). Întîlnirea (imaginată) uzează de jocul alternant prezent/viitor, pentru a-și marca eterogenia temporală în fața inexorabilului *azi* prin decizia perfectului compus: „Și *te-ai dus*, dulce minune, / Ș-*a murit* iubirea noastră / Floare-albastră, floare-albastră! / Totuși *este* trist în lume!"

Înglobat trecutului nerememorat și deci ireversibil pierdut, erosul eminescian trece printr-o mythistorie thanatică. De astă dată, înaintea reîntrupării sale terestre, îngerul se dematerializează într-un zbor uranian, extatic, anulînd la fel de decis timpul comun. Rebeliunea din finalul poemului *Mortua est* vizînd, punct de vedere invers, victoria biologiei damnate, reapare într-o altă postumă, *Elena* (*Eminescu, Opere*, vol. I, E.F. — Perpessicius). Aici disoluția organică domină imaginarul, „lutul ce geme a sec", „țărîna scheletelor hîde" este tot ce a rămas din „icoana iubitei — „Prin

Scanned with OKEN Scanner

noaptea ta stearpă cu aer de gheață". În locul unei „inimi" a unor „crieri ce-ardeau de gîndire" rămîne "Un cran". Timpul despărțirii carbonizează teluricul impur, lăsînd numai „O pală cenușă, un suflet de vînt". Chemarea compensatorie evocă un alt spațiu temporal al dematerializării dincolo de moarte. „Acolo", adverbul care apare de patru ori, disjunge nu doar legitatea temporală, ci și aceea etică în felul în care o interpretase și Bolliac. (*„Acolo* e înc'o viață, de e înc'o lume / *Acolo* speranța nu-i aur de spume".)

Conturul acestui „acolo" se concretizează abia în *Mortua est*, poemul debutului definitiv de la *Convorbiri*. Trecerea unei vieți efemere, „Un vis ce își moaie aripa-n amar" se evocă prin enunțul nepredicativ „Făclie de veghe pe umezi morminte / Un sunet de clopot în orele sfinte". Pronumele alterității constată intrarea într-un alt spațiu temporal prin repetarea verbului tranșant: „Astfel *ai trecut* de al lumii otar". // *Trecut*-ai cînd ceru-i cîmpie senină" (s.ns.). Fluidificat, teluricul celest prezintă forme cunoscute: „cerul" devine „cîmpie senină / Cu rîuri de lapte și flori de lumină", iar palatele norilor sînt „vizitate" de „luna regină". Pierderea densității paralelă abolirii gravitaționale transformă ființa iubitei într-o „umbră de-argint strălucită", „palid suflet" urmînd să urce „a norilor schele". Delirul vizionar al poetului interpus, simțind nevoia să-și reclame prezența în fața viziunii celeste, se manifestă prin verbul repetat la prezent, *„Te văd"*. Principiul spiritual, totdeauna ascensional, va fi celebrat în versuri care desăvîrșesc transcenderea printr-o legănare amplă. Extazul naște armonii vocalice dincolo de intențiile unui pastel pictural (cum îl vede Tudor Vianu în *Poezia lui Eminescu*). Dimpotrivă, se sugerează plutirea „sufletului" serafic spre acel paradis imaterial străbătut doar de lumini filtrate Vidul cosmic apare supus elementelor terestre, metafore ale luminilor — „Prin ploaia de raze, ninsoare de stele". Balansul versului cu cezură are și el fluență aeriană, accentuată în strofa ce urmează. Armonii vocalice (*a*, de apertură maximă, alături de rulanta *r*) realizează muzica sferelor prin care îngerul mort urcă lin: „O rază te-nalță, un cîntec te duce /, Cu brațele albe pe piept puse cruce, / Cînd torsul s-aude l-al vrăjilor caier, / Argint e pe ape și aur în aer". Geniul

Scanned with OKEN Scanner

eminescian contopește în eternul prezent cosmologic irizarea aeriană și muzica sferelor („al vrăjilor caier"), — o celebrare a transcenderii.

Ipostazare serafică — sufletul etern al iubitei moarte își părăsește astfel „lutul rămas alb și rece" „culcat în sicriu", moment la care se limita de obicei elanul poetic al predecesorilor. Transfigurat, erosul thanatic își păstrează astfel materialitatea, organicul implicat în gîndirea magică românească, precum și în bocetul anonim. Recele, lutul, corpul inert are funcția adversativă de a indica tranzitoriul teluric, nadirul aerului luminos străbătut de simulacrul iubitei, „palid suflet". Plîngerea iubirii ca și a tinereții curmate brutal (paradigmă clasică) indică un „suflet rănit de-ndoială" — poetul ce caută să se iluzioneze, în pofida blasfemiei din versurile „De ce-ai murit, înger cu fața ta pală? / Au nu ai fost june, n-ai fost tu frumoasă?" Iarăși, perfectul compus pare afectat enunțului tragic, faptului morții. Urmează un prezent ipotetic, al modului subjonctiv, care învăluie feeria celestă: „Dar poate acolo *să fie* castele / Cu arcuri de aur zidite din stele" (s.ns.). Tărîmul uranian în care iubita moartă să fie „o sfîntă regină" este al luminiscentelor, al parfumurilor și al sinesteziilor: „Cu rîuri de foc și cu poduri de-argint, / Cu țărmuri de smirnă, cu flori care cînt". Aceleași elemente fluide alcătuiesc trupul imaterial și strălucitor al iubitei — un seraf monarhic: „Să treci tu prin ele, o sfîntă regină, / Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină, / În haină albastră stropită cu aur, / Pe fruntea ta pală cunună de laur". Regalitatea cosmosului, compensație a nedreptei morți, invocă argumentul eternității metaforizată teluric: „o mare de stele" și a celei temporale, „un secol cu sori înflorit", atribute ale acelui „acolo" / „dincolo". Irepresibila „îndoială" a sufletului îndrăgostit se amplifică totuși în „furtune", pe cînd „Gîndirile-mi rele sugrum cele bune". Religia vieții de dincolo de mormînt, manifestă în mari viziuni muzicale ale ascensiunii, presupunînd imobilizarea fluxului temporal într-o mythistorie cosmicizată apare supusă analizei sceptice — „gîndurile-mi rele". Ca întotdeauna, cosmologia acceptă legea devenirii, istorismul eminescian figurat totdeauna prin imaginea sfîrșitului universal *(Memento mori, Andrei Mureșanu, Scrisoarea I)*. Prezentul verbal al evocării este și cel definitiv al negației: „Cînd sorii se sting și cînd stelele pică, / Îmi

Scanned with OKEN Scanner

vine a crede că *toate-s nimică.*" Convertirea duratei pure însoțită de armonii sublime într-un timp finit și orientat spre viitor se desfășoară paralel cu reorientarea ascensiunii în descindere. Un verb al probabilității la timpul prezent deschide cealaltă posibilitate, continuată prin conjunctive și întrezărită de un eu faustic — catastrofa dinamică într-un timp al entropiei. El va aduce în locul muzicii sferelor, vacarmul, în locul luminii omniprezente, beznele, în locul ascensiunii line, căderea, și în locul eternității armonioase, catastrofa temporalității: „Se poate ca bolta de sus *să se spargă,* / *Să cadă* nimicul cu noaptea lui largă, / *Să văd* cerul negru că lumile-și cerne / Ca prăzi *trecătoare* a morții *eterne...*" (s.ns.) Implicarea ochiului reflector („să văd") care zămislise viziunile edenice, se dedică acum infernalului timp care instaurează permanența morții și tranziența corpurilor cerești, „lumile" devenite „prăzi trecătoare". Moartea iubitei devine argument al acestui istorism cosmic anulînd mythistoria și ea posibilă. Sfîrșitul definitiv pecetluiește refuzul principiului spiritual etern în favoarea teluricului efemer. Toate timpurile verbale: viitorul (viziunea sceptică „a morții eterne"), prezentul (ireversibilul Thanatos), trecutul-perfect compus (enunțul sfîrșitului implacabil) concură la revelația negativă: „Ș-atunci de-*a fi* astfel... atunci în vecie / Suflarea ta caldă ea *n-o* să învie, / Atunci graiu-ți dulce în veci este mut... / Atunci acest înger *n-a fost* decît lut." Anularea existențială a viului în fața neantului (*„Decît un vis searbăd, mai bine nimic"*) apare însoțită de vehemență satanică, de blasfemii byroniene și formule retorice („Să rîd ca nebunii? Să blestem? Să plîng?"). Maleficiile imprevizibile ale destinului culpabilizează o divinitate arbitrară. Moartea „îngerului", celebrat ca divinitate spiritual-monarhică devine în egală măsură argumentul absurdului dirijat. Or, *„sensul"* acestuia (non-sensul, de fapt) se realizează prin abolirea *mythistoriei* ca formă ideală a spațiului și reinstaurarea *anistoriei* anulatoare de spațiu, neant.

Astfel iubita moartă, figură a erosului thanatic eminescian apare spre a disjunge atît timpul subiectiv de cel obiectiv (prin jocul nivelelor temporal-verbale), cît și implicația luciferică, — rebeliunea iconoclastă. Mythistoria I (idila antumă) coexistă cu momentul entropic al morții și apoi cu

Scanned with OKEN Scanner

mythistoria II (imobilizarea duratei prin plutirea celestă a îngerului), minată de reversul ei, căderea în profan, proiecție a demitizării.

*

Evident, nu ne așteptăm în poezia posteminesciană la mythistoria seraficului ascensional, limitată la matricea romantică. Stilizări însă mai există la începutul secolului nostru, chiar dacă ele transformă viziuni dezlănțuite ale delirului thanatic în elemente livrești de decor compozit.

George Bacovia cultivă mai degrabă o nevroză thanatic-erotică, decît obsesia ei existențială. Muzica sferelor va deveni „marșul funebru" cînd „Iubita cîntă la clavir", iar „tîrgul" capătă relieful unui cimitir, înglobat în versul-cheie *(Nevroză)*. Sunetul discordant, agonic al clavirului, plînsul iubitei și al poetului cufundat în „delir", tîrgul „întunecat" și apoi „pustiu" (anamorfoză a cimitirului), trimit la obsesia morții. Chemarea toamnei văzută tradițional cu „buciumi" și „doină" străbătînd „codrul" va fi prelungită în monologul eroului liric. Văzută descendent-teluric, moartea are menirea să pacifice frenezia afectivă: „Ascultă tu, bine, iubito, / Nu plînge și nu-ți fie teamă, / Ascultă cum greu, din adîncuri / Pămîntul la dînsul ne cheamă" *(Melancolie)*.

Poemul bacovian cel mai consonant capitolului de față, dar și ideii de *trucaj* (simbolist) va fi, desigur, *Plumb*. Sub straturile grele, minerale ale sicrielor încărcate de coroane, toate „de plumb", „dormea întors" „amorul de plumb" al poetului. Viziunea descendentă a spațiilor claustromorfe bacoviene („cavoul", „sicriul") respinge desigur beatitudinea „dezmărginirii" romantice. Eminescian rămîne somnul teluric, greu al „amorului" de plumb, „somnul" sicrielor, strigătul coșmaresc al poetului. Somnul teluric al „amorului" sugerat de începutul fiecărei strofe („Dormeau" — „Dormea") apare simetric solitudinii, poziția preferată a romanticului (laitmotivul „Stam singur în cavou... și era vînt... — „Stam singur lîngă mort... și era frig"). Incomunicarea, taina ce desparte viața de moarte, recele mineralizat face zadarnic strigătul celui rămas. Dimpotrivă, incompatibilitatea cu viul mărește densitatea lui apăsătoare. „Dormea întors

Scanned with OKEN Scanner

amorul meu de plumb / Pe flori de plumb, și-am început să-l strig — / Stam singur lîngă mort... și era frig... / Și-i atîrnau aripele de plumb".

Această stilizare simbolistă a îngerului cufundat în somnul morții, devenit principiu al teluricului, demitizează însăși emblema seraficului romantic, imaterial / ascensional. Supus gravitației, reprezentîndu-i însăși esența („plumbul"), el exprimă prin linia descendentă a aripilor sale victoria unui Thanatos de lut.

Materialitatea ce învinge celestul, inconsistența speranței în „dincolo", într-un regat feeric, cotropitoarea putere a unui singur timp profan („de plumb") orientează viziunea bacoviană a iubitei moarte spre un polemic anti-mit romantic. Originile acestei paradigme nu se află mai puțin în trucajul investigat care-i substituise erosului „sănătos" dematerializări seràfic/thanatice.

c. DESCOPERIREA INCONȘTIENTULUI SAU MAREA CĂLĂTORIE: SOMNUL ȘI MOARTEA

Viața eului privită în istorismul ei mai are de înregistrat o formă a sintezei, în care se realizează rezonanța cu ritmurile cosmice și punerea în paranteză a realului. Cunoașterea analogică („idealismul magic") anulează travaliul conștiinței prin plonjare în „noaptea Inconștientului", spre a reface unitatea pierdută. Întoarcerea la somn, scrie Albert Béguin în *Sufletul romantic și visul* (Ed. „Univers", 1970) e o întoarcere la starea primordială „asemănătoare vieții vegetale" sau aceleia intrauterine a fătului. Analizînd romantismul german, cel mai marcat de această obsesie, Béguin extrage prin analiza operei novalisiene în special, legitățile onirismului romantic. Condiționat de nocturnul selenar, acesta cufundă natura în vîrsta ei mitică: „lumea viselor, scrie autorul francez (...), concentrată în sine, (...) aducea din nou natura, împărțită în nenumărate fragmente, în vremea obîrșiilor ei fabuloase", generînd o „altă durată, timp «nou-născut»".

Recuperarea sintezei, a armoniei universale realizată prin marea călătorie în propriul eu, în adîncurile sale cosmotice, reprezintă o altă cale de a atinge mythistoria, un timp auro-

Scanned with OKEN Scanner

ral, subiectivizat și omogen. Numai un mare poet orfic de tipul eminescian poate ilustra pe deplin fascinația acestei teme.

Înaintea sa, în romantismul nostru, încercările sînt, artisticește, extrem de palide. Justificarea unor inserări demonstrează mai curînd denivelarea ireductibilă. Pe de altă parte, schița cît de naivă exprimă totuși nevoia unei noi forme psihologic/literare, prefigurînd printr-un „orizont de așteptare" corespondențele absolutului estetic.

Ion Heliade-Rădulescu reface (probabil la stimulul poemului byronian *Visul*, tradus de el) propria biografie cu etapele ei prea puțin transfigurate. O meditație implicită asupra timpului contrage „veacurile" în timpul heraclitian al subiectului evocat apoi în imagini fugare. Apropierea mormîntului, „poarta veciniciei" conferă eului „cu fruntea albită" adevărata cunoaștere a trecutului său. Visul are în acest sens conotația schopenhaueriană a inconsistenței, iar viitorul, dimensiunile eternului prezent: „O altă aurora în sufletu-mi lucește, / Rază necunoscută d-a altor lumi ziori; / Ochii-mi se deschide, și-n ochii mei zîmbește / Zîna zilelor noastre, vecii netrecători". Tablourile evocate apoi sînt marcate de precizări ca „Visu-și mai ținea șirul, dar cu ceva schimbare" sau „Mă pomenii în casă-mi și visu-mi schimbă fața". Polarizarea inocenței în fața experienței conține mythistoria eului, prolix exprimată: „Cugetu-mi pierduse tînăra-i curăție, / Pacea cea veche-n sînu-mi mai mult nu lăcuia". Două embleme, una a armoniei („un dulce, blînd serafim") și alta, a cenzurii suprarațională („Un paznic strașnic, bun heruvim") participă la „dezmărginirea" poetului: „Fantome de nădejde, ființe-aeriene / Și fără de amestic cu cele pămîntene / Cu mintea mea hrăpită semeț, mă-ntraripam.". Aici se află singurul moment romantic al *Visului*, sugestia dematerializării prin ascensiune spirituală, ștergerea conturului teluric și pătrunderea în sfera privilegiată a imaginației. „Mintea hrăpită", sintagmă atît de naivă în sonoritatea ei arhaică, păstrează cu toate acestea sensul transcendenței. Remușcările („În oricare-a mea faptă eu n-aveam mîngîiere"; „Și orice suvenire adînc mă sfîșia") alimentează damnarea; sfîrșitul, „umbra morții", „groapa" vin să încheie periplul temporal, întrucît „Veacurile, viața-mi ca nopți se

Scanned with OKEN Scanner

strecurară". Privirea poetului nu-şi mai poate desluşi originile în pofida nostalgiei sale cînd „sufletu-mi se-ntoarce şi cată înapoi".

Poemul, nesigur şi păstos în expresia sa stilistică, nu realizează aderenţa organică a visului la panorama promisă a trecutului. Imaginile acestuia din urmă rămîn subsumate unor enunţuri prozaic formulate. Transcenderea realului rămîne un deziderat, pentru că vocile inconştientului nu sînt puse în lucrare.

Mult mai expresive, cîteva strofe din pastelul median al baladei fantastice heliadeşti se implică în misterul oniric. Bucolicul pictural luminat de „murgul serii" face loc nopţii romantice, cînd „Încep a luci stele rînd una cîte una". Prefigurări nefaste (întrucît boala „lipiturii" poate fi fatală), sînt conţinute în panorama cosmică: „Şi, cobe, cîteodată tot cade cîte-o stea". Magia miezului de noapte apare precedată de „tăcere" care „pretutindeni acuma stăpîneşte". Nocturnul infuzează pămîntului proiecţii ale inconştientului făcîndu-le să germineze în vis. Ceea ce pare alegorie personificatoare feminină este de fapt planul oniric, divergent celui „aievea" şi analogic inconştientului colectiv ce zămisleşte figura Zburătorului: „E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei/ Veşmîntul său cel negru de stele semănat, / Destins coprinde lumea, ce-n braţele somniei / Visează cîte-aievea deşteaptă n-a visat". Somnul universal care cuprinde pînă şi apele, ocoleşte doar vocile gîndirii magice, — inconştientul colectiv, oglindit în speciile arhaice ale folclorului nostru: „Tăcere este totul şi nemişcare plină; / *Încîntec* sau *descîntec* pe lume s-a lăsat; / Nici frunza nu se mişcă, nici vîntul nu suspină, / Şi apele dorm duse, şi morile au stat" (s.ns.). Întrupat din „visul" Floricăi va fi Zburătorul însuşi, duh erotizant, ceea ce şi enunţă în final suratele : „Că-ncepe de visează, şi visu-n lipitură / Începe-a se preface, şi lipitura-n zmeu".

Aceste inserţii rămîn însă mai mult sau mai puţin întîmplătoare în scrisul lui Heliade, mai curînd condus de instinct poetic decît de o poetică.

La *Eminescu* se poate vorbi despre cea mai amplă poetică românească a somnului/ vis, atît reflexivă cît şi întrupată liric. Însemnări din caiete, viziuni ale prozei, simbolizări ale poeziei privesc zona inconştienţei drept obîrşie fertilă a unei

Scanned with OKEN Scanner

alte și fascinante lumi. Nu negăm precedentul literaturii germane pe care poetul român o cunoștea din adolescență (proza lui Hoffmann) sau din etapa studiilor (Novalis, Jean-Paul, Baader și ceilalți). Frenezia onirică trecuse însă și în spiritul francez, cînd Charles Nodier, Gérard de Nerval celebrează somnul / vis ca unică modalitate de accedere în tărîmul spiritual. Totuși, la Eminescu această atmosferă (vibrația unei descoperiri estetice), nu are conturul alterității pentru care să opteze, ci reprezintă ecloziunea literară a unei propensiuni organice. Știm din mărturii că visarea cu ochii deschiși, lungile stări de absență, dar și voluptatea (mărturisită) a somnului îl caracterizau pe poet încă în tinerețe. Cu siguranță că „lumea în paranteză" și descinderea în *eu* astfel realizate duceau la introspectări onirice. Tema platonic-schopenhauerianăă, lumea ca vis efemer, adăuga acestui bogat filon al imaginarului relieful „hieroglifei" metafizice („În faptă lumea-i vis al sufletului nostru").

Proprie visului, „dezmărginirea" spațio-temporală despre care glosează Hasdeu în *Sic Cogito* va fi revelată sau gîndită implicit de Eminescu. Atunci, prin subiectivizare și omogenizare, timpul implicat, de alte valori decît acela fizic, poate fi asemănat Duratei genezic / sociogonice, pe cînd „popoarele dorm". Acesta va fi sensul unei însemnări mai puțin cunoscute din *Caiete*, figurînd azi în *Fragmentarium* (ed. Magdalena D. Vatamaniuc, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981). „Începutul instinctiv al vieții", „statul natural asemenea albinelor", „instinctul sigur al naturii" iar, ulterior, ieșirea din „somnul omogenității" cînd naivitatea încetează, îi sugerează lui Eminescu acceptarea legilor organice ale visului, urmată de ieșirea eului în lumina crudă a zilei. Matricea abisală comună va fi astfel enunțată: *„Asta-i o viață neconștie* (inconștentă — n.ns.), *e un fel de clar-vedere naivă, asemenea vieții nocturne și a pasurilor lunatecilor: somnul adînc."* (Urmează „somnul ușor", al viselor populate de „chipuri", „simbolele celor văzute în somnul adînc", corespunzătoare istoriei primitive). Iată că anistoria („somn adînc"), deține acea epistemologie analogică („clar-vedere naivă") proprie în egală măsură visului, și derivată din forțele subterane ale inconștientului,. Acestea mai ascuțite la artist, vor favoriza intrarea într-un alt spațiu/timp edenic: „Visul, mărturisește Dan/Dionis, o lume senină pentru

Scanned with OKEN Scanner

mine, o lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdura cea întunecoasă și parfumată a dumbrăvilor de laur — visul își deschisese auritele lui gratii și mă lăsă să intru în poeticele și etern junele lui grădini" *(Sărmanul Dionis)*. Profuzia luminilor solar/selenare scăldînd vegetații pline de sevă, grădinile („etern june") imobilizează iarăși timpul, devenind indicii clare ale mythistoriei realizate prin somn/vis, moment privilegiat al eului romantic.

Anamorfoza somnului/vis printr-un personaj evident simbolic ne întîmpină în *Mureșanu* (1876). Aici Regele Somn, spirit tutelar al poetului-ermit învie „genii șăgalnici" ai pădurii („codrii sfinți"), „zimbrii zînei Dochii" (embleme ale mythistoriei dacice), „duhuri cu suflet de miresme" străbătînd „noaptea clară". „Insule bogate" plutind ca „sarcofage" și „o luntre cu vîntrele ce spînzură sumese" indică spații ocrotitoare ale metamorfozei onirice. Nu întîmplător Regele Somn poruncește lunii: „Și fă din vis viață, din umbre adevăr". Entitate compensatoare a realului, monarhul se definește el însuși („Eu sunt fericirea vieții pămîntene"). Monologul se adresează Călugărului relevîndu-i Chipul, Ideea thanatică platonică a fanteziei și a poeziei, subordonate astfel inconștientului oniric („Copil cu păr de aur, cu ochiul înțelept"). Emisferă ideală, Chipul se mai mărturisește a fi „umbră a cîntării", „ascetului". Întrucît cel din urmă îl numește „taina nopții mele", iar Regele Somn îi descrie ritul funebru al descinderii pe „scări de piatră a uriașei racle", putem considera Chipul drept emblemă a visului însuși. Un Eros subiacent îi unește, ambele fiind proiecții efemere ale inconștientului dotat cu harul de a transforma viața în „feerie" și „fericire".

Eternitatea spiritului, credință titaniană a tînărului Eminescu, guvernează un cosmos atins prin descindere în *eu* — marea călătorie romantică în „spațiu stelos, nemărginit", într-o stare similară somnului și morții. Dacă în *Mureșanu* (III) somnul va fi fost zeitate benefică a unei feerii menită să stingă suferința Călugărului prin descoperirea Chipului, în *Povestea magului* (poem anterior) el condiționează principiul creator. Acesta are natura unui „animus" străin de cenzura rațiunii și deci inconștient, manifest în bogăția plăzmuirilor sale asemuite cu forțele stihiale cosmogonice. Viața „gîndului" va avea aceeași măreție, „Cum

Scanned with OKEN Scanner

Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească / Lumi, stele, timp și spațiu ș-atomul nezărit". „Seraful mare", solul divin, îi argumentează eroului pe care-l asemănăm cu Herinich von Ofterdingen dedublarea benefică pentru viața inconștientului, aceeași cu genialitatea abisală: „De-astă viață mîndră de vrei să ai o știre / Gîndește num-atuncea la visuri și la somn. / Ca mort e corpul rece în noapte, nesimțire. / Pe creațiuni bogate sufletul este domn; / În ocean de stele, prin sori, nemărginire, / El îmblă, risipește gîndirile prin somn; / Deși nu sunt aievea aceste lumi solare / El tot le vede, simte, le-aude și le are". Această geneză benefică a titanismului ce imobilizează timpul se consumă pe fundalul furtunii romantice, semn al entropiei, întrucît „cerul nori gîndește, nori mari de răzbunare". Fluxul firesc al timpului obiectiv se supune în continuare legilor heraclitiene, cînd „Noaptea-nșiră ceasuri pe firu-i incolor / Ca rîul care-și mînă trecutu-n viitor".

După cuvîntul serafului, enunț sculptural al genialității cosmotice, are loc la invocația magului resuscitarea Somnului: „Pe-oglinda cea neagră, profundă și largă / Încet-încet pare o umbră de-argint". Erosul platonician figurează un înger hermafrodit de o paloare sidefie și forme feminine; „pletele-i blonde și lungi spice de-aur" ale umbrei curg „Pe netezii umeri, pe albul ei gît". Îngerul poartă însemnul florii de mac, *soma* a oniricului, și pare vidat de viață; „E vînăt la față ca mărgăritarul, / Pe albii lui umeri aripi se desfac / Și luciu c-argintul îi este talarul, / În mîna lui mică el ține păharul / Somniei... Pe frunte-i flori roșii de mac". (Opțiunea pentru „păharul poeziei înfocate" din finalul *Panoramei deșertăciunilor*, contrapondere a enunțurilor sceptice de filosofie a istoriei, sugerează aceeași idee a inconștientului dionisiac). Greu de captat pînă și prin practici esoterice, cum mărturisește magul, pregătind prințului „cristalicul vin" într-o cupă cu „obscure vrăji scrise" (cabalistice „cifre de de maur"), rebel și imprevizibil, îngerul poate fi psihopomp în marea călătorie. Întrupat prin ritualul din peștera neagră, el va urma zborul ascensional în imperiul său, al marilor spații libere. Intrarea eului în „junele grădini" ale somnului se semnalează printr-un moment ascensional, sugerînd prin smulgere din teluric instaurarea unui alt timp: „Bea zice-atunci somnul, din muri se coboară / Și ochii-ți sărută cu

Scanned with OKEN Scanner

dulce surîs; / Atunci tu grumazu-i cu brațu-nconjoară, / El aripa lui și-o ridică și zboară, / Te duce cu dînsul în lumea de vis." Sărutarea îngerului înseamnă totodată începutul zborului vertical într-o dulce uitare de sine, cînd prințul accede la „dezmărginire" figurată și aici cosmologic: („lumi luminoase, / În ceruri sfinte, prin stele-auroase"). Cîntarea orfică apare ritmată de însuși instrumentul zborului și visătorul „Aude cum sună aripa de-argint". Cufundarea în lumea onirică, abandonul total al conștiinței apar corespondente extazului erotic: „beat de a visului lungă magie", feciorul de rege simte „sărutu-i aprins" (al îngerului). Monologul Visului explică atunci suprarealitatea spațio-temporală pe care o configurează prin materializarea telurică proprie imaginarului eminescian. Aici „pe-a hăului vale" (în *Luceafărul*, „a haosului văi"), „pe stelnicul, marele plai" Feciorul va fi îndemnat să observe schimbările de perspectivă spațială, cînd „Pămîntul departe-ntr-un punct se contrage", iar strîmtelor sale hotare le va lua locul „A stelelor țară curată", „cetățile mari" solare și imperiile galactice. Lumea astrelor va adăposti mythistoria însăși, pentru că aici se află „O patrie nouă, sublimă, iubită, / De cîntece plină din veacuri fugite — / Aici lumea-antică urmează-a ei trai". Amintirea ipostazată a civilizațiilor mitice se transferă în *cîntarea* „fugită" din acele „veacuri", întrucît pe „stelnicul, marele plai" operează durata pură, în care Feciorul se va integra în vis: („Aleargă, trăiește *a aștrilor timp*", îi cere îngerul). Deși pare a fi compus din aceleași unități terestre, („a anilor spați"), timpul cosmic va fi ritmat de pulsația sorilor: *„Căci sorii scriu timpu-n acest univers"* (s.ns.). Prin îngerul oniric Feciorul își realizează cea dintîi călătorie inițiatică într-un spațiu galactic prezis anterior de „seraful mare". Înțelegem că această călătorie în *alte spații temporale* atinse prin transfigurarea zborului nu reprezintă altceva decît tărîmul cosmotic al genialității, principiu al inconștientului atins prin descindere în eu.

Marea călătorie onirică poate oferi, pe lîngă revelația onticului, accederea la creație. Astfel în *Povestea magului* se reia (paralel erosului platonician al lui Mureșanu pentru „Chipul" misterios) iubirea Călugărului pentru acea „parte iubită a sufletului meu", alt „Înger cu aripi albe, ca marmura de pal". Deși demitizat de „bătrînul" (mag), acest înger

Scanned with OKEN Scanner

„cu chipul dulce" și iarăși „o umbră de argint", reprezintă principiul eternei arte, „visarea și cîntul". Căutarea acestora devoră, ca și încercarea de a prelungi visul „infidel" dincolo de invazia realului. Voluptatea onirică se aseamănă cu pînda poeziei, „Înger cu priviri curate" și în *Epigonii*. În marele poem postum creația poetică apare interșanjabilă cu plonjarea în lumea onirică, în același inconștient: „Ca cel ce-i place-un vis / Și chiar trezit de friguri el ține ochiu-nchis / Ca mai departe visul frumos să îl viseze; / Asemenea uit lumea și eu... Sunt bucuros / De pot prelungi încă visul meu radios" cu „ochii mari și bolnavi". Guvernat însă de magnetismul lumii, visul se dematerializează vertical, odată cu sufletul „palid" al ascetului / poet ce invocă aneantizarea definitivă. În cele din urmă „visarea-i adînc omorîtoare" identifică în îngerul oniric al poeziei însăși efigia mythistoriei subiective, „Sufletu-unei moarte", prin care se face joncțiunea celor două teme eminesciene (iubita moartă și marea călătorie onirică).

Aceeași călătorie urmează după consultarea hărților oculte și reiterarea lui Dionis în vremea lui Alexandru cel Bun. Pătrunderea în mythistoria medievală adaugă coordonate noi evadării din spațiul terestru. Tăcerea odoriferă a „chiliei", dedublarea în teluric și aerian („umbra mea"), decizia zborului sînt urmate de dezagregarea atomilor corporali: „Simt brațele mele, zice eroul, pierind în aer și cu toate astea căpătînd puteri uriașe; simt cum, dezlipind atomele greoaie ale creierilor mei, mintea mea devine clară, ca o bucată de soare". „Umbra" lui Dan se dematerializează ca și Maria, ce proclamă desprinderea de teluric („O! ce liberă și ușoară mă simt!") într-o „altă lume". Principiul transfigurator al călătoriei onirice se enunță limpede în sensul titanismului poetic: „Sărutarea mă umpluse de geniu și de putere creatoare". Zborul însuși cu implicația sa erotică nu diferă de acela realizat la invocația magului în poemul postum citat anterior. În *Umbra mea*, fragment aferent la *Sărmanul Dionis*, se recunoaște ascensiunea cosmică a îndrăgostiților, ritmul oniric al levitației: „Astfel îmbrățișați, aruncai neagra și strălucita mea mantă peste umerii ei albi, îi înconjurai talia cu un braț, strîngînd-o tare la pieptul și la gura mea, iar cu cealaltă mînă fluturînd cealaltă parte a mantalei (precum aripa îngerului-vis — n.ns.), ne ridicam încet-încet

Scanned with OKEN Scanner

rin aerul luciu și strălucit de razele lunei, prin nourii negri ai cerului, prin roiurile de stele, prin ploaia de raze, pînă ce ajunserăm în lună". În acest tărîm transformat în eden erotic, translucid sau bucolic *(Dacă treci rîul Selenei)* se realizează la dorința visătorului toate transmutațiile regnurilor, toate metamorfozele ființelor și mai ales transfigurarea poetică a existenței sale.

O mare călătorie onirică accede la țărmurile mythistoriei universale, la izvoarele marilor civilizații. Faptul că Eminescu nu mai marchează eterogenia spațio-temporală printr-un zbor aerian cu îngerul psihopomp, ci printr-o plutire acvatică, trebuie căutată în logica elementelor simbolice; altfel spus, în structura propriei sale mitologii. Dacă *smulgerea* din teluric corespundea pătrunderii nocturne în Idee și stare poetică prin abolirea lucidității solare, *plutirea* pe ape (totdeauna temporale) conduce la memoria culturală a umanității cu relicvele marilor civilizații cufundate în mare. Și aici nocturnul lunar alcătuiește panorama necesară transfigurării. Întregul prolog al *Panoramei deșertăciunilor* elogiază matricea inconștientului („lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite" și „flori de aur") ca zămislitoare a revelației / „visare" față de răceala minerală a „cugetării reci". Întrucît „răul" este profund implicat în mecanismele istoriei, remediul constă în somnul/vis ce relevă esențele devenirii. Păstor al turmelor de viziuni onirice într-un univers lunar străbătut de lumini astrale, poetul știe că aglomerările temporale aparțin mythistoriei, „Cînd în straturi luminoase basmele copile cresc". Sintagma eminesciană („basmele copile") acordă celui de al doilea cuvînt valori adjectivale, indiciu al vîrstei de aur. Materia acvatică a unei geografii exotice va fi invocată drept vehicol al marii călătorii în spațiul alveolar al bărcii: „Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri / Pînă unde-n ape sfinte se ridică mîndre maluri, / Cu dumbrăvi de laur verde și cu lunci de chiparos". Valurile „visării" sînt străjuite de legitatea ciclurilor malefice ale istoriei, „moartea cu-aripi negre și cu chipul ei frumos". Divergentă în fața principiului schopenhauerian al devenirii perceptibil ca lege a istorismului („numai răul a rămas") se arată opțiunea vizionarului pentru vis și „cîntec": Momentul oniric precede incastrarea memoriei culturale în prezentul unei mitologii personale a elementelor și a spațiilor simbolice.

Scanned with OKEN Scanner

Cum într-o măsură întreaga poetică eminesciană răsare din valurile onirismului, cufundarea obligatorie în ele condiționează, explicabil, accederea la mythistorie. Viața însăși fiind efemeră ca visul (conotație negativă), ontologia poetică esențializată în *soma* („păharul poeziei înfocate") se exercită tot prin visul / „visare" așezînd bogăția inconștientului în lumina unui „palid-dulce soare" nocturn. „Visarea" duce la imersiunea civilizațiilor revolute, la cîntecul lor subteran și la analogia dintre trecut și viitor ca extreme aneantizatoare („Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut").

Între aceste momente critice are loc înflorirea fastuoasă a marilor civilizații perceptibile prin grila onirismului dintre cele mai tipic-romantice în literele universale. Imobilizarea timpului și, evident, subiectivizarea lui se implică în relieful oniric al istoriei imaginate pe mari suprafețe glisante. Ipostazarea serafică a Visului îi configurează regalitatea ontică avînd ca analogie atmosfera clarobscură, irizarea lunară, stagnarea, tăcerea și muzica apelor.

Erosul eminescian, și el în bună măsură oniric, se poate analiza ca atare chiar în cadrul „trucajelor" absenței (întîlnirea imaginată, iubita moartă). Din haosul său vibratil curge atunci ritmul somnolent și vraja vocalică a celor mai multe poeme. Există, pe de altă parte, evocarea insistent-onirică a comunicării îndrăgostiților, imposibilă în planul real (evident relativ-real, *convenție* a realului în poezie). Secvențele din *Călin* și *Luceafărul*, prea comentate spre a mai suporta o agresiune critică, includ ideea erosului ideal condiționat de somnul/vis al femeii, principiu oricum pasiv, reflectant, idee fixată de prezența *oglinzii* în visul Cătălinei. Faptul că Zburătorul, el însuși proiecție onirică, se bănuiește a se fi contopit cu eroii simbolici respectivi, mărește implicarea inconștientului în aceste două poeme.

Beatitudinea erotică este pe de altă parte totdeauna onirică. Psihologic acest fel de rememorare s-ar încadra întîlnirii imaginate. Adjuvantul visării o reașează însă pe drept în capitolul de față. Complementar poemelor ca *Floare-albastră*, *Sara pe deal* — *Cînd crivățul cu iarna...*, subiectivizează timpul prin omogenizare, suspendîndu-l într-o lume ideală. Ceea ce-l diferențiază, însă, este *provocarea* visului și *dirijarea* lui în zonele basmului, o mythistorie cu personaje românești folclorice. Condiționarea căderii în visare nu mai utilizează

Scanned with OKEN Scanner

figura platonică a zborului cu seraful androgin, ci se limitează la elementele cotidianului rural. Crivățul abătut peste „lanuri de-argint lucii" mărește voluptatea calorică a vetrei și, mai ales, a contemplării jăratecului. Intimitatea odăii calde, pocnetul lemnelor și „poveștile" spuse de fetele așezate „pe țolul așternut", scărmănatul lînii, converg spre invocarea satului românesc specific. Contemplarea focului infuzează căldură organică în „vinele destinse" ale poetului, sugerîndu-i simboluri erotice: „roze de aur și sărutări aprinse". Stilizarea și „rescrierea" basmului are loc acum, la căldura vetrei: „Atuncea focu-mi spune povestea-a mai frumoasă. / Dar eu o aud astfel cum voi să o aud... / Și mîndru-acel amestec gîndirea-mi o descoasă, / O-nșiră apoi iarăși cum dînsa a voit". Inconștientul retopește aleatoriu poveștile auzite cu celelalte, cunoscute, iar „a lor blînd glas uimit" aduce cufundarea în vis. Voluptatea unei visări crepusculare surprinsă de somn pe „drumul poveștilor" urmează să le transporte arhetipurile în vis. „Orlogiul" „sunînd ca greier bătrîn și răgușit" definitivează anularea lucidității („gînduri sclipitoare") prin ritmu-i somnolent.

Imaginea senzorial-carnală a iubitei (aici ca în *Aveam o muză*) străbate această lume a basmului cu „feți-frumoși" identificîndu-se cu „mîndră Ileană Cosînzeană" (la fel în *Fiind băiet...*). Visele sînt concentrice: poetul visează basme care „Se-mbină, se-nfășoară, se luptă, se desfac", dar și propriul somn în brațele iubitei care „surîde și veghează". Apoi, devenită Ileană, ea zîmbește plutind „în visul său". Cercul onirismului propagă peste contururile lumii vibrații proteic-fluide; plimbarea îndrăgostiților printr-un lan după „mîndre flori cîmpene" devine plutire însoțită de plînsul apelor, semn al timpului omogen, extatic: „Îmi pare că e vară, că noaptea-i dulce brună, / Că lanuri undoiază, că apele lin plîng, / Că nourii îi sparge o armonioasă lună, / Că stelele din ceruri se scutură și ning". Implicația onirică a strofelor este atît de evidentă, că verbul impersonal al probabilității introduce emistihuri (propoziții subiective) într-un balans perfect, fiecare materializînd cîte o nuanță a estivalului erotizant. Întîi deducem calorismul anotimpului, apoi nocturnul se feminizează prin epitetul „dulce"; urmează vibrația vegetală a lanului care „undoiază" și plînsul „lin" al apelor. Luna plutitor-lichidă („armonioasă") „sparge"

Scanned with OKEN Scanner

stratul fluid al norilor; finalmente (într-un vers întreg) se enunță irizarea stelelor în cădere lină, vegetală (ele „se scutură"). Iambul de 13—14 silabe pare a avea fiecare doi timpi ampli, armonici, puși în slujba unui prezent etern vidat de dramele heraclitiene ale trecerii. Timpul organic se scurge din luna serafică, populat fiind de ipostazele naive ale somnului care învelește apele în lumini și adîncește volumele spațiului. (Nu alta este în aceeași epocă de creație — 1872 — „noaptea dumbrăvană" a Elladei): „Luna prin nouri înger pe lume blînd veghează. / Somnul aduce-n lume copiii lui nătîngi. / Pe rîu fiece undă se-mbracă cu o rază, / Copacii se cutremur în frunțile de stînci; / Lumina se-mprăștie în pînză luminoasă / Pe merii plini cu floare-n grădinele adînci". Așteptarea și întîlnirea au beatitudinea onirică din *Sara pe deal*, făcînd parte în egală măsură din ecourile temei „iubita de la Ipotești". Plînsul fericit, lin, gestica somnolentă („În pletele-mi și-ncurcă micuța mîna ei"), vorbirea noctambulică a iubitei vizează iarăși lumea onirică: „Ea doarme astfel trează". Altă imagine o alungă pe cea nocturnă, conform coerenței incoerente a visului. Lacul și barca, spații alveolare, iradiate de focul solar, devin vehicole ale erosului. Reflectarea „țărmilor" în oglinda apei, abandonul bărcii în voia valului, neclintirea vegetației („Pe-a malurilor arbori și frunza este mută") reprezintă un decupaj oniric într-un „peisaj-femeie". Versul final invocă suprarealitatea, sentimentul unei lumi ideale cu alte coordonate, accesibilă inconștientului: „Misterul lin surîde pe lumea cea tăcută". Este o mythistorie a erosului relevat printr-o călătorie în lumea visului care fluidizează formele materiale și încetinește gestul, neterminat, abia schițat, într-un balet declanșat de legile visului.

Alexandru Macedonski are o singură dată șansa de a realiza un poem al marii călătorii onirice. Într-adevăr, *Noaptea de decembrie* cu eroul ei simbolic evocă transfigurarea spațio-temporală prin respingerea realului și pătrunderea într-un alt univers. Spre deosebire însă față de beatitudinea visului eminescian, mai totdeauna cald, muzical, cathartic și compensator (afară de postuma *Vis* și tema thanatică), autorul *Nopților* construiește în virtutea obsesiilor sale vindicative, o lume epicizată a ostilității. Calorismul și croma-

Scanned with OKEN Scanner

tica se conjugă spre a configura trei etape ale devenirii eului artist. Realul advers apare marcat de mineralizare selenară („ochi oțelit"), culoare albă („alba odaie", „albă ... cîmpie") și extinderea de la frig la „crivățul", „viscolu-albastru ce geme cumplit", de la îngheț la momentul entropic, al agresiunii stihiilor. Moartea („E moartă odaia, și mort e poetul") instaurează „umbra" și „bezna", emisari ai lunii funebre care „e rece în el, și pe cer" Biologia nefecundată de ideal și „inspirare" se cufundă în cercurile regresive, acceptîndu-și intrarea în seria destinelor comune prin respingerea focului-spirit. Psihanalitic, eá (biologia) se identifică cu suma sinelui și a eului refuzat de supra-eu: „Cu nici o schinteie în ochiu-adormit". Limitarea la principiul material, primar, cel mai vulnerabil („făptura de humă", telurícul) presupune anihilarea transcenderii posibile, „Iar geniu-i mare e-aproape un mit". În aceste condiții victoria realului („soartă") se exprimă prin cercurile agresive ale recelui: „urgia", răceala selenară, bezna cu „strașnică ghiară", „lumile umbrei". Ele anihilează orice licărire a focului. Laitmotivul („Și luna e rece în el și pe cer") fixează ideea.

Cu atît mai mult moartea aparentă a poetului înfrînt va fi în mod antitetic curmată de „O flacără vie". Dinamismul acesteia dezagregă stagnarea minerală, ceea ce se sugerează prin seria verbală „izbucnește / Se urcă, palpită, trosnește, vorbește" ... Viul dotat cu *voce* avertizează asupra transfigurării spirituale și a dialogului posibil. Într-adevăr, „Arhanghel de aur", „flacăra" / „inspirarea" aduce investitura monarhic-orientală a poetului ca „puternic emir". Viața inculcată „făpturii de humă" va viza deci regalitatea spiritului: „Și flacăra spune: Aduc inspirarea / Ascultă, și cîntă, și tînăr refii ... —/ În slava-nvierii înecă oftarea... / Avut și puternic emir voi să fii". —/ Și flacăra spune: Aduc inspirarea / Și-n alba odaie aleargă vibrarea". Resuscitarea și noua tinerețe a poetului va fi îndatorată principiului creator, pentru că flacăra îi poruncește să „cînte". De aici înainte „inspirarea" devine „reverie", stare de grație, univers cald al echilibrului apollinic și al unor sinestezii mîngîietoare. Regresia iernală, selenarul mortuar fac loc unui Orient feeric, solar, sinestezic, Bagdadul, „orașul în roza idilă", „poiană de roze și crini". Seria simbolică a *recelui* cedează în fața unui eden muzical și pătruns de lumini. Oglinzile apei („havuzele",

Scanned with OKEN Scanner

„luciul pîrîului clar" și „fîntîna") refractă „aurul" solar, „palatele albe", comori „de-argint și de aur", „jaruri de pietre cu flăcări de sori", „cer galben și roz ce palpită". Pana parnasiană are voluptatea de a aglomera strălucirea materiilor de preț „Sub bolți lucitoare de-argint și de-aur". Jubilația transfigurării eului își găsește corespondențe simbolice în „azur" și „roz", culori ale feeriei orientale, amplificate de irizări argintii-aurii, „săli de-alabastru" și cîntecul apelor captive. Regalitatea poetului în acest spațiu / timp are toate datele eternului prezent al mythistoriei onirice: „Și el e emirul, și toate le are . . . / E tînăr, e farmec, e trăsnet, e zeu". Și totuși „roza idilă" a Bagdadului (proiect al creației) se va cere abolită în numele chemării supra-eului, asumarea totală, existențială a idealului, — trecerea de la starea de grație, „inspirarea" (latență, prefigurare a frenezieii creatoare de tip dionisiac), spre calvarul Operei. Spațializată prin Meka, „năluca sublimă", „cetatea de vise" și „pustia imensă", „o mare aprinsă de soare", obsesia idealului („o visare") capătă forme ale topophiliei pe care le-am investigat (deșertul — volumul II al prezentului studiu). Aici ne interesează însă psihologia onirică și marea călătorie a inconștientului. Accederea eului la supra-eu, se face trudnic, ceea ce corespunde de altfel smulgerii dificile a fanteziei macedonskiene spre azurul spiritului, din capcana materiei și din vindictele de tot felul. În plan literar, decizia emirului de a părăsi *plăcerea transfigurării* — implicînd poate vîrsta de aur, pierdută — stare onirică, „visul pierdutului rai", pentru *asumarea unui ideal estetic* se traduce prin transformarea visului cathartic în coșmar agonic. Ajungem de la căldura edenică a Bagdadului, „Rai de-aripi de vise și rai de grădini" la calorismul devorant al „pustiei" devitalizate „sub flăcări de soare" (sintagmă-cheie), „Prin aeru-n flăcări, sub cerul de-oțel". După infernul inițial, (alb) al recelui ajungem în acela torid al „sîngelui" cosmicizat în „roșul" focului devorator. „Visarea" acționează magnetic, fatal, precum în basmul eminescian *Miron și frumoasa fără corp*: „Spre Meka-l răpește credința-voința, / Cetatea prea sfîntă îl cheamă la ea, / Îi cere simțirea, îi cere ființa. / Îi vrea frumusețea — tot sufletu-i vrea —/ Din tălpi pînă-n creștet îi cere ființa". Visul „pustiei" incandescente mai are prin urmare un nucleu aferent, *vis în vis*, centrul sferei onirice, obsesia ideală —

Scanned with OKEN Scanner

Fata morgana tot mai îndepărtată a Mekăi cu „porțile albe" și „poamele de-aur din *visu-i ceresc*" (s.ns.). Mythistoria eului legănat de visul transfigurării rezidă în nostalgia Bagdadului, cealaltă cetate părăsită în trecut, orașul „Mai șters decît rozul din flori efemere, / Mai stins decît visul pierdului rai". Dar, ideală, „năluca sublimă" a Mekăi își pierde în cursul călătoriei malefice prin deșert (epicizată) atributul valorizant („sublimă"), pentru că în cele din urmă, după calvarul biologiei și al psihicului, „alba cetate rămîne nălucă". Sensul etic al accederii la supra-eu (visul = ideal) se conjugă cu trama obsesivă a cetății orientale rămasă inabordabilă ca formă arhitecturală cu „porți de topaze, și turnuri de-argint". Realitatea ei onirică determină damnarea emirului: „Rămîne nălucă în zarea pustiei / Regina trufașă, regina magiei, / Frumoasa lui Meka — tot visul țintit". Moartea emirului „sub jarul pustiei", fără a fi atins zidurile magice, anulează ambele cercuri onirice, atît regalitatea Bagdadului (celebrarea transfigurării / adolescență ca prim moment al victoriei spirituale), cît și călătoria prin deșertul agonic, visul-coșmar al accederii la ideal prin tortură existențială. Se pare că cel dintîi mobilizează *eul*, pe cînd cel de al doilea, funcția *supra-eului*. Finalul *Nopții* și moartea emirului devorat de nostalgie înseamnă ieșirea din mythistorie spre un timp al entropiei, malefic, pîndit de regresia frigului. Luna minerală, „rece", viscolul, „izolarea" / „dezolarea", mizeria cotidiană reprezintă însumarea calvarului existențial biciuit de chemări onirice („Meka cerească" și „Meka cea mare"). Realul advers — visul feeric al eului „descatenat", genial, coșmarul agonic al damnării, tărîm supradimensionat de asemenea delirant — reintrarea în real prin renunțare la supra-eu — iată ciclul structurilor onirice în marele poem macedonskian. Agresivitatea temperamentală nu cufundă imaginația onirică în ritmurile extatic / edenice ale anulării timpului, ci-l grăbește, făcîndu-l să participe la catastrofa dinamică a unui coșmar epic. Dar și în acest univers funcționează legile și ritmurile visului marcate simbolic (ceea ce am văzut) și muzical, prin tehnica laitmotivelor nepredicative și interșanjabile. Secvențele se urmează legate prin conjucția „și", cu funcția de a aglutina și nu de a le fixa logic succesiunea. Această „spunere" precipitată respiră fiorul groazei romantice în fața inexorabilului ca și distorsiunea temporală malefică. Marea

Scanned with OKEN Scanner

călătorie a inconștientului marcată de asemenea semnificante ale topophiliei și ale limbajului rămîne în *Noaptea de decemvrie* nu mai puțin onirică.

*

Epoca postromantică, simbolistă mai cu seamă, stilizează oniric viziuni și teme parnasiene, exotice. Dar una este infuzarea conturului fluctuant și a unei „atmosfere" de vis oricărei teme poetice (de fapt condiția imaginii ca atare), și alta, constituirea unei poetici onirice prin prospectarea inconștienței. În cel din urmă sens nici un poet român nu-l egalează pe Eminescu.

Desigur, tehnica ulterioară a suprarealismului fragmentează suprarealitatea, introducînd privirea ironică într-o lume devenită aleatorie în virtutea aceluiași principiu. *Gellu Naum* constituie în acest sens un moment de referință pentru poezia avangardei române. Asemenea momente reprezintă însă formule estetice de altă natură, demitizante, față de descoperirea romantică a inconștientului drept cale unică de acces (magică) la suprarealitate și la reconcilierea acesteia cu realul văzut în legile sale spațio-temporale. Există cu toate acestea cîteva anamorfoze certe ale marii călătorii onirice.

George Bacovia figurează o mythistorie bivalentă într-unul din cele mai cunoscute poeme ale sale, *Lacustră*. În jurul laitmotivului romantic al solitudinii eului se condensează însăși ideea unui spațiu omogen și a unui timp vid saturate de apă. De la indiciul înregistrat al peisajului (ploaia) se ajunge la *conceptul de materie* în ipostaza unui plîns cvasieminescian. Presentimentul unei mase acvatice ofensive naște „gîndul" analogic al protoistoriei cu locuințe primitive pe malul lacurilor: „De-atîtea nopți aud plouînd, / Aud materia plîngînd . . . / Sînt singur, și mă duce-un gînd / Spre locuințele lacustre". Hiperacuzia și imaginația amplifică „gîndul", transportîndu-l într-un oniric coșmaresc anunțat de adverbul consacrat (eminescian) „parcă". Certitudinea intrării în suprarealitate se semnalează prin reacția fizică adnotată de versul „Tresar prin somn și mi se pare". Întîi de toate va fi agresată și expusă apelor biologia. Umedul va deveni avertismentul potopului, pe cînd lacul „gîndit", — mare dezlănțuită, care poate „izbi" trupul visătorului

Scanned with OKEN Scanner

cu valul: „Și parcă dorm pe scînduri ude, / În spate mă izbește-un val —/ Tresar prin somn și mi se pare / Că n-am tras podul de la mal". Coordonatele onirice cuprind groaza la ideea invaziei acvatice în fața căreia nu există nici un obstacol. Dezlănțuirea acestei materii „sălbatice" reclamă desființarea timpului heraclitian. Visul / coșmar bacovian proiectează în acest punct originar sociogonic, un timp vid și egal sieși, — „un gol istoric" ce operează doar cu dimensiuni ale prezentului. (De fapt, totdeauna oniricul coșmaresc reclamă verbele din acest registru.) Omogenizarea temporală are ca orizont material diluviul acvatic și prăbușirea materiilor grele: „Un gol istoric se întinde, / Pe-aceleași vremuri mă găsesc . . . / Și simt cum de atîta ploaie / Piloții grei se prăbușesc". Coșmarul oniric trece și în strofa finală modificînd versul „Aud materia plîngînd" în *„Tot tresărind, tot așteptînd"* (s.ns.). Angoasa așteptării, catastrofa apelor dezlănțuite, starea tulbure, crepusculară a spaimei onirice revin spre a încheia poemul prin același delir al agresării eului din strofa inițială.

Lucian Blaga, devenit poet al teluricului după „descatenările" celeste, extatic-romantice din *Poemele luminii* are cele mai frecvente viziuni onirice în volumul intitulat nu întîmplător *Laudă somnului*. Sensibil în general la metamorfozele temporale poetul ce-și imaginează „veșnicia" ca emanație a satului, iar timpul „ațipit" „între foi de mac", va infuza mythistoriei (căutate și în virtutea expresionismului său) o *soma* onirică. Nocturnul din *Somn* (poem reprezentativ) va fi mai ales descendent: pentru că „Se retrag în pădure și-n peșteri potecile", iar organicul și subiectivitatea își atenuează vibrația solară („se liniștesc păsări, sînge, țară / și aventuri în care veșnic recazi"). Încremenirea balanței temporale, condiționare a revelației onirice, se datorează unui *animus* cosmic etern: „Dăinuie un Suflet în adieri, / fără azi, / fără ieri". Ascensionalul va precede clipa subiectivizării și a transcenderii prin materializarea trecutului urcînd în sevele trunchiurilor întrucît „Cu zvonuri surde prin arbori / Se ridică *veacuri fierbinți*" (s.ns.). Sintagma subliniată are implicația magmei în ascensiunea invizibilă (a timpului secular), redobîndind viață organică. Existența placentară comună îi permite poetului o reintegrare onirică

Scanned with OKEN Scanner

în plasma șirurilor de strămoși. Marea sa călătorie definitiv-descendentă, va atinge reintegrarea în „veacuri fierbinți" cu condiția ruperii punților spre conștiință: „În somn sîngele meu ca un val / Se trage din mine / Înapoi în părinți". Această mare / plasmă caldă migrînd în vasele comunicante ale indivizilor supratemporali nu poate fi decît fantasmă a inconștientului astfel celebrat și a somnului/vis, vehicol al armoniei rîvnite, de astă dată cu ruralul etnic.

Alexandru Philippide, extrem de apropiat matricei ideologice (istorismul) ca și retoricii romantice se cufundă în visul copilăriei, reunind două dintre temele mythistorice, vîrsta de aur a subiectului și marea călătorie onirică în eu spre a o recupera. Staza timpului ține de coordonatele schimbate „Cînd vreme-ncetinită și-ntinde apa grea", pînă la identificare cu *eul*: „Căci Hronos mie însumi îmi sînt și, mag subtil, / Schimb timpul meu de-acuma cu timpu-mi de copil". „Magia" rezidă într-un eu descendent („În mine-atunci o lume vrăjită se coboară;" / Amestec de-ano-timpuri, de dimineți și seri"); acesta reunește în timpul organic al *eului* simulacrele onirice ale fragmentelor temporale, arhetipuri subiectivizate ale succesiunii, „Atîtea visuri toate cîte-au trecut prin mine" *(Miraj)*. Transfigurarea presupune un „cîntec" perceptibil doar urechii „sufletului", vehicol al creației. Calea spre *eul* abisal, creator, inconștient se poate realiza numai prin renunțarea la apollinic și cufundare în dionisia oniricului. Dincolo de „țărmul vieții zilnice și treze", poetul este deci un „Naufragiat al somnului". Invocarea acestuia din urmă, adăpostit în alveola bărcii (emblemă eminesciană limpede preluată din *Memento mori* — „Mergi tu luntre-a vieții mele"), urmează un drum acvatic descendent spre descoperirea dublului căutat și reîntregirea visată: „De cîte ori nu m-am urcat / În luntrea somnului, crezînd că poate / Voi izbuti, plutind la întîmplare / Pe mările tăcerii dinlăuntru, / Să dau de-acel prea tainic cîntăreț". Sorgintea sa astrală (hyperionică) poate fi identificată numai prin marea călătorie care oferă drept preț regenerarea „cîntecului" *(În mările singurătăți)*. De fapt recunoaștem în mesajul poemului principiul *Nopții* mace-

Scanned with OKEN Scanner

donskiene (altfel spațializat), dar și mai evident, idealismul magic al Feciorului de împărat în posesia cosmosului său interior cu „nemargini de gîndire".

Moartea ca prelungire a somnului / vis și mod de manifestare a sufletului universal înseamnă pentru viziunea romanticului o anihilare a conștiinței și „descatenare" spiritualizată. În egală măsură visul prefigurează integrarea definitivă în acel Unu cosmologic prin renunțare în egală măsură la percepțiile senzoriale.

Mihai Eminescu ne oferă iarăși relieful exemplar al acestei mari călătorii ultime. Pînă la poetul național invocările morții sînt retoric-lamartiniene, elegiace, fără aderență organică la matricialul imaginar. *Grigore Alexandrescu*, de pildă, după evocări descriptive ale urbei natale și ale preatimpuriei sale damnări, clamează convențional abisul în finalul unor poeme. *Cezac Bolliac*, autor de proză poetică, reclamă grandilocvent soluția „sinucidului". *Ioan Catina* și *Alexandru Sihleanu* își invocă moartea în hohotiri byroniene pe fundalul naturii colosale, la fel cu *Radu Ionescu*.

Modalitatea lor retorică elimină însă efortul de a configura viziuni simbolice cu o paternitate inconfundabilă. Secolul sceptic al lui Byron și al lui Schopenhauer, biografiile tragice cu morți timpurii ale poeților nominalizați se întîlnesc în monologuri ale damnării, devenite loc comun înainte dar și după cel mai mare poet român.

Somnul morții, soluție existențială și artistică la Eminescu, proiectează eul într-un viitor continuu, disjunctiv față de vechiul raționalism. În acest sens angoasa proprie structurii sale neuropsihice dar și filosofice îl situează în direcția gîndirii lui Kierkegaard, pionier al unei filosofii urmată de Heidegger și Sartre. Compensarea îi aparține titanismului în egală măsură romantic. Acesta acceptă limitarea biologică a eului în schimbul cosmicizării sale spirituale racordată la durata pură, cu alte cuvinte la *mythistorie* în sensul pe care i l-am conferit în prezenta carte.

Somnul și moartea compensează spiritual implicarea biologică a eului dublat de reflexivitate, eliberînd latențele inconștienței integratoare în marele Tot. Cunoașterea prin principiul afectiv se manifestă prin voința de a se transcende

Scanned with OKEN Scanner

acceptînd voluptatea euthanasiei. Aneantizarea este o lunecare beată în tărîmul fără traume și agresări similar somnului. O însemnare din manuscris ne edifică pe deplin. „Moartea, — scrie Eminescu (aproape ca Heidegger) în perioada studiilor — a cărei înțelepciune e echilibrul gîndirei — este echilibrarea existenței. Ea este înțelepciunea vieței — rezultatul final a toată suma și osteneala noastră, — cine gîndește des că are să moară — acela-i așa de-nțelept. Dacă însă din moarte poți învăța înțelepciunea e un semn că însuși înțelepciunea și liniștea trebuie să semene morții. Liniște, somnul etern — e așa de scurtă adormirea. A putut cineva să se prindă de aripile somnului să aibă conștiința de cum *adoarme?* Nu. Și nici nu-l neliniștește. De ce să se teamă de moarte? (...) Moartea e un moment — și nu dureros (...) Insens devii în somn, insens în moarte. Încet, încet nu mai auzi bătînd decît visurile ce pătrund însuși — după aceea nimic. Somnul te-a închis în imperiul lui de pace!" (*Fragmentarium*, ed. cit.).

Titanismul genial („Astă nemărginire de gînd ce-i pusă-n tine / O lume e în lume și în vecie ține") se eternizează prin moarte, cu condiția călătoriei în eul congener cosmosului. Structura sa galactică rezultă din materializarea supra-eului, a „gîndirilor" („stele") ,a „cugetărilor" („castele" uraniene) ce succed „risipirii" trupești. Seraful mare din *Povestea magului* prevede calea inițiatică: „Cînd mintea va cuprinde viața ta lumească, / Cînd corpul tău cădea-va de vreme risipit, / Vei coborî tu singur în viața-ți sufletească / Și vei dura în spațiu-i stelos nemărginit". Marea analogie esoterică se enunță în finalul acestui discurs: „Cum picături ce sorb / Toate razele lumii într-un grăunte-uimit, / În el îs toate, dînsul e-n toate ce-a gîndit".

Invocator al transei onirice și creatoare, Feciorul devenit călugăr își dorește aceeași alunecare în moarte: „O, de-aș muri odată ... Cu corpul meu de plumb / Să simt cum morții aspre molatec eu sucumb". Antiteza între receptarea comună a morții („aspră") și transfigurarea visată de ascet, ca progresivă cufundare (complementul modal „molatec") se înscrie în aceeași metafizică thanatică. Ideea registrelor complementare somn / moarte se exprimă lapidar atît în postuma *Mureșanu* (1876), cît și în fragmentul publicat antum, extirpat din matricea întregului, cunoscut procedeu

Scanned with OKEN Scanner

eminescian. Personajul mitizat enunță în ceasul fatidic al miezului de noapte revelația și totodată oprirea ornicului cosmic. „În turnul vechi de piatră cu inimă de-aramă / Se zbate miazănoaptea ... iar prin a lumei vamă / Nici suflete nu intră, nici suflete nu ies; / Și somnul frate-al morții, cu ochii plini d-eres, / Prin régia gîndirii neființate trece / Și moaie-n lac de visuri aripa lui cea rece". Permanența spiritului, reper fix între viață și moarte devine „neclintita limbă" a cumpenei. Descoperirea sa omogenizează trecutul cu viitorul supuse aceluiași motor malefic — „șir de patimi" „tors" „De mîinile uscate a vremii-mbătrînite". Ieșire din contingent, somnul / moartea se fixează prin metafore înrudite în scurtul poem gnomic *Se bate miezul nopții*. Asumarea subiectivă aduce în plus confesia gîndului obsedant al neființei într-un vers care umple perfect fiecare fagure al ritmului: „Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă, / Și somnul, vameș vieții nu vrea să-mi ieie vamă, / Pe căi bătute-adesea vrea moartea să mă poarte, / S-asamăn într-olaltă viață și cu moarte; / Ci cumpăna gîndirii-mi și azi nu se mai schimbă. / Căci între amîndouă stă neclintita limbă". Viața-somnul-moartea, registre interșanjabile atîrnă de un *eu* arhetipal în care s-a întrupat sufletul cosmic. Oricît ar fi de mare fascinația unor astfel de enunțuri metafizic-gnomice, preferăm totuși ilustrarea marei călătorii printr-o *viziune unică* reunind somnul / moartea.

Întîmplător sau nu, postuma *Vis* aparține tot anului 1876, de criză adîncă erotic-thanatică în viața poetului (erosul veronian, moartea mamei, Raluca Eminovici). Prima strofă aduce prin prezentul verbal suprarealitatea unui vis neliniștitor față de altele, mai obișnuite: „Un vis ciudat avui, dar visuri / Sunt ale somnului făpturi: / A nopții minte le scornește, / Le spun a nopții negre guri". Întreaga strofă vizează ruptura inconștientului nocturn față de logica rațională. Excepționalul visului ce urmează să fie relatat intră în regimul oniric aprioric aberant. Colcăind de viață organică, visele reprezintă *gîndirea* și *cuvîntul* nopții, daimonul luciferic al acesteia. Repetiția substantivului „noaptea" potențează regimul abisalului colcăind de monștri cu „negre guri".

Strofa a doua invocă marea călătorie subterană pulsînd în jurul imperfectului verbal, după formulările gnomice ale strofei de deschidere la timpul prezent, „Pluteam pe-un

Scanned with OKEN Scanner

rîu. Sclipiri bolnave / Fantastic trec din val în val. / În urmă-mi, noaptea de dumbrave / Nainte-mi domul cel regal". Alternarea imperfectului cu prezentul se motivează prin sublinierea posibililului oniric prelung ritmat, pînă cînd lumea imaginată capătă concreteţea realului. După comunicarea plutirii acvatice, privirea visătorului înregistrează densitatea elementului: rîul subteran are o apă grea, uleioasă, coşmarescă, stagnantă, cu „sclipiri bolnave" (ca la Edgar Poe), ceea ce sugerează chiar alterarea adîncurilor ei. Deşi sugerat, epitetul cromatic („negru") apare suplinit prin izomorfia nocturnului descendent. Traiectoria ce urmează (pădure-rîu-insulă-dom) există în mai toate prozele eminesciene. În *Geniu pustiu*, de pildă, după moartea Sofiei, Toma visează un codru „ca smaragdul", un rîu, o insulă în mijlocul apelor, o biserică cu „cupole rotunde" ce emană un cîntec „încet, trist, mormîntar". În procesiunea fantomatică păşeşte un bătrîn, dublul visătorului. E drept că acest peisaj va fi solar. Mai apropiată ca regim nocturn se arată tainiţa descendentă în *Avatarii Faraonului Tlà*. În *Vis* nocturnul va fi infernal, coşmaresc. Din topophilia sa nu poate lipsi insula, centru al sferei sacrului : „Căci pe o insulă în farmec / Se-nalţă negre, sfinte bolţi, / Şi luna murii lungi albeşte, / Cu umbră împle orice colţ". Arhitectura domului „regal" sugerează goticul, obsesia formelor eminesciene, prin epitetul valorizant „sfinte" şi prin înălţimea „murilor". Contragere a cosmosului, domul va opera metamorfozele ce urmează.

O amînare a „peripeţiei" onirice constînd în apariţia dublului, rezidă în această descriere a domului ca ax al lumii aureolat de lumină selenară. O ultimă ascensiune va fi urmată de descindere definitivă în cavitatea de sub bolţile sale: „Mă urc pe scări, intru-n lăuntru / Tăcere-adîncă l-al meu pas. / Prin întuneric văd înalte / Chipuri de sfinţi p-iconostas. // Sub bolta mare doar străluce / Un singur sîmbure de foc; / În dreptul lui s-arat-o cruce / Şi-ntunecime-n orice loc". „Lăuntrul" domului, tăcerea ce amplifică pasul visătorului, tenebrele („întuneric", „întunecime-n orice loc") ne pun în prezenţa subteranei materne ce realizează totdeauna în poezia eminesciană momentul magic al transfigurării, în care apar anamorfoze ale sinelui (Îngerul-Vis), ale eului (iubita moartă), sau ale supra-eului („ducii daci", Decebal), epifenomene ale mythistoriei individuale sau colective.

Scanned with OKEN Scanner

În poemul *Vis* descinderea în domul nocturn cu sensul regresiunii în inconștient și apoi în neființă se conjugă cu reverberația cîntărilor funerare. Ambele descind: pasul visătorului coboară în „lăuntru", iar cîntarea „*apasă*" pe „murii reci". Și iarăși acel „repaos" după care tînjesc toate proiecțiile epice ale eroului liric (Feciorul, Hyperion, Miron, Arald, Dionis, faraonul Tlà) va fi semnalat prin melodii somnolente: „Acum de sus din chor apasă / Un cîntec trist pe murii reci / Ca o cerșire tînguioasă / Pentru repaosul de veci".

Pînă în acest punct descendent / teluric călătoria visătorului a străbătut strat după strat semnele inconștientului oniric: vocile nopții, pădurile nocturne, apa subterană, insula edenică, „domul cel regal" pictat cu „chipuri de sfinți". „Peripeția" onirică apare abia în final cînd în calea eroului liric apare spectrul înfășurat în „albă mantie de Domn". Semnul este al epifaniei și al inițierii, culminînd triada insulă-dom-voievod. Vălul, alt simbol esoteric, îi maschează chipul cufundat în penumbră de flacăra făcliei. Spectrul regal, stăpîn al domului oniric „Prin tristul zgomot se arată" spre a-i revela visătorului identitatea dublului său. Această descoperire coșmarescă reprezintă culminația „fiorului" oniric, determinînd reacția cataleptică a visătorului: „Și ochii mei în cap îngheață / Și spaima sacă glasul meu. / Eu îi rup vălul de pe față . . . / Tresar — încremenesc — sunt eu".

Realizarea autoscopiei coincide cu regresia organicului teluric. Șocul, angoasa, culminația groazei onirice solicită aglomerarea verbelor la timpul prezent, marcînd entropia spasmodică a gesturilor: „rup", „tresar", „încremenesc". Acestea rămîn vizibil antinomice în fața alternării somnolente a epitetului în cursul tabloului evocator al călătoriei.

Secvența dedublării culminată printr-un șoc epic al diegezei onirice va reprezenta totodată ruptura prin care visătorul se smulge din lumea inconștienței spre a se reîntoarce în planul conștiinței nu mai puțin traumatizante. Dacă marea călătorie s-a încheiat prin descoperirea dublului regal, necrofil, cufundat în somnul morții, ascensiunea spre spațiul solar nu-i poate șterge realitatea obsesivă. „Negre guri" continuă să rostească amenințările inconștientului într-o angoasă a crepuscularului care precede trecerea definitivă:

Scanned with OKEN Scanner

„De-atunci, ca-n somn eu umblu ziua / Și uit ce spun adeseori. / Șoptesc cuvinte ne-nțelese / Și parc-aștept ceva — să mor?"

Pe măsură ce poezia eminesciană se apropie de nexul ei tragic (urmîndu-l pe cel existențial, dinamitarea conștienței și intrarea într-un tulbure inconștient), tot mai puține urme ale titanismului genial întîmpină celebrarea unui Thanatos oniric. Tema marii călătorii în labirintul visului / moarte, reconciliere a agresivității existențiale, va fi anihilată. Va apărea însă, prefigurînd dezechilibrul ca o latență extravertită cînd și cînd, enunțul dedublării, al pierderii eului coerent în tenebrele inconștienței de rău augur, sterilă și opacă, amenințînd să se obtureze în subteranele eului pentru totdeauna incarcerat. În *Melancolie*, *Trecut-au anii*, *Scrisoarea IV* un dublu repovestește o viață necunoscută poetului încremenit în moarte aparentă; trecutul aglomerat îl „întunecă;" „vechiul cîntec" — „Setea liniștei eterne" — „scapără și rupt răsună" pe struna maestrului „nebun".

Marea călătorie în spațiul inițiatic al somnului / moarte ca participare la viață sufletului universal corespunde cu epoca freneziei maxime a geniului tînăr. În ultima etapă obsesia morții elimină oniricul elegiac (excepție, *Mai am un singur dor*) întorcîndu-se la semnele psiho-fizice ale eului fisurat. De aci înainte moartea va fi dorită ca izbăvire de tensiunea insuportabilă a existenței, și nu ca mythistorie desfășurată în spații cosmologice sau subterane fastuoase.

*

Emil Botta va trăi în modul cel mai eminescian-romantic visul morții de esență selenar-silvană. Se poate chiar afirma că întreaga poezie a sa este o melopee, o spaimă / iubire a lui Thanatos cîntată în pădurea sclădată de chemările astrale ale dematerializării. Doinele de jale ale codrului nutresc această retorică atît prin vocabule („mare", „codre", „frunzuleană"), cît mai ales prin continua ipostazare. Glasul „sînzienei", și „al codrului jelind că-i moare frunza" trage spre cer peisaje transfigurate: „mărețe stînci și țărmuri sublunare, / mări de mărgean, clocotitoare spume, / frumoase foc, de-un farmec fără nume". „Ochii stelelor, ascuțiți *de visuri*" (s. ns.) infuzează poetului viziuni edenice transgresînd legile devenirii: „Era în timpul mierlei, la vîrsta pădurii",

Scanned with OKEN Scanner

cînd „clipe dulci se fac ca veacuri". Atunci într-un vis thanatic poetul retrăiește timpul sacru, omogen, refăcut printr-un apriorism al mythistoriei. Versurile ce urmează, datînd din 1943 (*Pe-o gură de rai*) reprezintă un manifest cît se poate de romantic al marii călătorii întreprinsă de un imaginar predestinat acestei poetici: „Și auzeam, din adînc de memorie, / ca dintr-o misterioasă preistorie, / auzeam ditirambice paseri în ramuri, / Și cucul, Doamne, ce-mi cînta beția / Și apele cu susurul zglobiu. / Mă înfășurau cu dulcime / primăverile din vechime, / zînele mele cu viers argintiu". Zînele argintii, apele în susur, embleme eminesciene sînt „aduse la zi" prin precizările livrești despre fluxul memoriei și inconștientul colectiv („*misterioară preistorie*" (s. ns) = mythistorie) (*Preistorie*). Invocările nopții („Iluminare și noapte") aduc prezența îngerului stăpînitor al „aurorelor" și ale unui timp univoc: „Iluminare și noapte! Un înger își trece / aurorele de pe un număr pe altul. / Se preoțește verdele codru / și prin frunzime se arată înaltul // Veniți, adieri negrăit de blînde, / în ale visărilor crenge și lunce! / Vino, monarhule Timp cu nobilii tăi, / Azi și Ieri, Acum și Atunce!". Evocarea duratei pure, „vechimea", eternul ei prezent corespunde cu culoarea arhaică a flexiunii substantivale („frunzime", „crenge", „lunce"). Chemările vin dintr-un suflet „ars de dor" în căutarea „dolentei" morți, cum spune în alt poem „Școlarul Melancoliei". Ca Navalis și Eminescu, Botta are un *animus* romantic: „El noaptea se îmbată cu himere, / visîndu-se nemuritor / pierdut printre clare sidere" (*Veniți, adieri*) Teluricul poate deveni imaterial ca în mitologia românească, ivindu-și „morții". Atunci, iarăși, în stil arhaic, poetul i se adresează: „Dulciule, ascunsule-n tăcere, / pămînte, pămînte, vere, / fă-te cristalin, și morții tăi / vede-i-aș ca florile-n văi". Agonia frunzei și fiorul thanatic al lunii „mistuie" „tinerii ani" ai poetului ca un eminescian astru al neființei: „Mistuie-mă cu sărut sălciu, / altissimă lună! Fă să nu mai fiu!" (*Dulciule, ascunsule*). Visul în pădure descifrează în șoaptele ei aceeași secretă chemare: „Mă bolnăvea păgîna pădure-n răcoare; / ah, ce-ar fi dacă . . . ce-ar fi oare . . ." (*Spaimă*). Spațiul morții căutată de „lunarul cavaler" se află în aceeași pădure nocturnă: „De păduri, de cîmpii, / de un loc singuratec e vorba, / de un suflet ucis, printre arbori, în vis, / de lampa lunei ce lumi-

Scanned with OKEN Scanner

neazã, / scena, în paradis, / de un loc singuratec e vorba" *(Cavalerul cu Melc de aur)*. Cîmpia ostilă cu morți, spațiu malefic, oferă un mormînt acvatic-lunar: „În albiturile ei vor să mă-ngroape / morții răi, în giulgiul de ape". Raiul celest se refuză, motiv de a reproșa fantasmelor: „O, visule, visule, rău te mai porți ..." *(Morgana)*. Principiul dual al angoasei funcționează de asemenea romantic: „Laurii visului fruntea-mi încing, / lauri de plumb tîmpla mi-o farmă". Totuși, teluricul poate fi abandonat în „tutelară noapte" și dematerializat în muzica sferelor „Înseninările sună, stelele ning, / auzul mi-e stins de o stranie larmă". Cea mai frecventă călătorie oniric-thanatică va fi la Emil Botta levitația selenară. Prin ea sufletul poetului va accede la piatra translucidă a cerului, „aer plin de raiuri", la „Turme stelare, / buchete, cascade, alaiuri!" *(Poetul și lumea lui)*.

Călătoria / zbor oniric vertical, cosmic imaginează în paralel mythistoria subiectivă cu un izvor temporal „pierdut". Iarăși (ca la Ion Pillat) originea eului se arată congeneră cu vîrsta de aur a etniei: „Trecutul pierdut / din morți, din *rovine*, / la vatra mea vine." (s.ns.). Cineva misterios, anonim (moartea) îi dictează poetului o plîngere incoerentă la adresa trecerii ireversibile, de care el caută a se „ascunde". Bocetul sună oniric: „Și a fost un făcut / că n-am știut răspunde, / fără numai: «O, / alei, oliolio,» / Ah, cercam a m-ascunde". Angoasa de a se supune inexorabilului înseamnă totodată descoperirea „călătoriei" universale ce fisurează amintirea punctului originar. Dacă Eminescu spusese „Viața mea curge uitînd izvorul", Emil Botta extinde uitarea asupra întregului: „Dar trecutul pierdut, / atoateștiutor, / era ca un izvor / de unde începea călătoria mea". Mythistoria (nu întîmplător figurată prin imperfect după planul prezent al dialogului cu timpul profan) egalează neființa instalată pe nesimțite ca sfîrșit al marii călătorii. Subiectivat și omogen, acest timp (viitor devenit, trecut), simetric „izvorului", se spațializează în mările cosmosului unde sufletul poetului ajunge ca de obicei prin dematerializare: „Se jucau astre sus / ca în mări delfinii; / eu, pe coama luminii, / de mult eram dus".

Poemul cu titlul emblematic de *Călătorie* celebrează printr-un extaz orfic-thanatic reintegrarea eului în sufletul lumilor. Emil Botta reprezintă astfel încheierea cea mai tipică

a temei romantice urmărite prin care mythistoria aneantizării mioritice configurează un spaţiu / timp simetric faţă de mitul vîrstei de aur, al copilăriei şi adolescenţei.

C. CONCLUZII: STRUCTURA TIMPULUI

Cercetarea figurilor aparținînd mythistoriei colective și celei individuale îmbogățește poetica temporală a romantismului (fixată în *Introducere*). Istorismul fundamental, viziunea heraclitiană și circulară asupra non-eului și eului mobilizează transformarea trecutului în durată, memorie-imagine (Bergson), prezent psihic (Husserl). Subiectivizarea timpului, așa cum o practică romanticii români, generează ceea ce am numit o mythistorie, cu evidență specifică.

Matricea genezei naționale (Dacia, Întemeierea principatelor) căreia i se dedică epopei lirice (Heliade, Alecu Russo, George Baronzi, D. Bolintineanu, Vasile Bumbac, Aron Densușianu, Mihai Eminescu), drame romantice (Mihai Eminescu), abordări eseistic-publicistice și epice (Gheorghe Asachi, Cezar Bolliac, Mihail Kogălniceanu, B.-P. Hasdeu, Mihail Sadoveanu) complinesc axiologia mythistoriei cu o lume fizică ideală, înregistrată pictural mimetic de minori, și oniric vizionar de Eminescu și Sadoveanu. Aceeași natură subiectiv-omogenă o are timpul romantic în evocarea vîrstelor și momentelor eului: copilăria, adolescența, extazul erotic în viață și „dincolo", cufundare în visul thanatic. Edenul mai cu seamă silvan (spațiu ocrotitor al vîrstelor și momentelor primordiale) coexistă cu materializarea cosmică dotată cu latență ontologică. Îngerul erotic-thanatic dar și esențial-poetic, proiecție eminesciană, va străbate aceste din urmă lumi atemporale în zbor oniric.

Istoria arhaică, „barbară" și vîrsta „naivă" a eului și a erosului solicită un timp al „culturii" (Spengler) extins prin omogenizare și deci univoc. Numai integrarea duratei în

lumea dominată de timpul-clipă (semn al tranzitoriului) ucide „prezentul psihic" al mythistoriei spre a reintrona „civilizația" (Spengler), aneantizarea colectivităților (prin imersiune marină la Eminescu) și a eului sub imperiul clipei. De la *Visul* lui Heliade la *Memento mori* sau *Vis*, de aici la *Noaptea de decemvrie* mythistoria se supune aceleiași extinderi, omogenizări și amputări.

„Catastrofa dinamică" (Spengler), „situația-limită" a eului (Jaspers) jugulează timpul, aruncîndu-l în ritmurile entropiei. O mythistorie a acțiunii ia atunci locul prezentului psihic al evocării onirice. Evenimentul istoriei colective (tabloul luptelor, revoluția) sau acela al uneia individuale (moartea iubitei) secționează fluxul temporal prin agresiunea catastrofei, dîndu-i axiologii pozitive și, respectiv, negative. „Realul" intervine atunci sub formele picturalului sau ale precizărilor factologice. Numai Eminescu știe să introducă omogenizarea / subiectivizarea timpului în filmul evenimentului, cufundînd situația-limită în cercurile concentrice ale simbolurilor (vulcanul — Revoluția franceză; portretul seraf ic și zborul oniric — moartea iubitei).

Acest timp precipitat, critic, al evenimentului eroic sau al dramei individuale rămîne în egală măsură apt de transfigurări prin valorizarea *mythistoriei*.

Filmul fiecărei paradigme în parte a mai conturat virtuțile imaginarului metaforic eminescian, oniric-somnolent „pe-a visării lucii maluri" și tensionat, alteori coșmaresc sub negri „nori de secoli", „a nopții turburate oare" sau „a nopții negre guri". Ireductibil în fața predecesorilor, Eminescu se arată a fi la fel de monarhic în fața urmașilor săi oricît de înzestrați. Aceste premise estetice rămîn, sperăm, evidente în diacronia formelor investigate.

Dincolo însă de cele două registre ale mythistoriei romantice, literatura parcursă (inclusiv anamorfozele post-romantice) permite o precizare și adîncire a dialecticii temporale. Istorismul aprioric al poeticii cu derivări sociogonice și subiective se îmbogățește cu *eternul prezent*, concept metafizic și organism estetic, consacrînd transferul trecutului și al viitorului într-un prezent spațio-temporal. Polar în fața trecutului și viitorului, acest prezent, semn al perenității, reprezintă suportul ontologic al mythistoriei însăși. Astfel transferul trecutului / viitor în durată (accepție bergsoniană,

garantează relieful artistic, permanența imaginii rememorate, în fața tranzitoriului (trecut-viitor) declanșat de intruziunea *clipei* în mecanismul temporal.

Tezele acestor concluzii decelate în baza textelor poetice, mai ales eminesciene, coincid cu aportul filosofiei romantice la percepția modernă a conceptului de timp. Schopenhauer și Kierkegaard pun astfel temei dezvoltărilor lui Heidegger privitor la ființă ca receptacol temporal existînd în timp și la neantul ca termen necesar eului pentru a se realiza pe sine însuși. Pentru Schopenhauer principiul heraclitian al clipei dirijează trecutul și viitorul, ambele subordonate prezentului, întindere omogenă, obiectivizare a voinței de a trăi, pînză / ecran infinit al istorismului umplut cu forme. La fel, la Kierkegaard „clipa", incidență a timpului (finit) și a eternității duce la drama vieții organice dar și la absolutul temporal.

Exponențial prin altitudinea literară, Eminescu plasticizează asemenea viziuni, de care și un succesor ca Emil Botta se arată extrem de apropiat. „Clipa suspendată" relativizată pe un fundal inert scoate din „noaptea vecinicei uitări" momentele și vîrstele eterogene ale lumilor. Tensiunea visării opusă „cugetării reci" le transferă într-un prezent etern care devoră, imobilizîndu-le, trecutul și viitorul. Un poem gnomic esențializează această dinamică, adusă în discuție și de Demiurg: „Cu mîine zilele-ți adaugi, / Cu ieri viața ta o scazi / Și ai cu toate astea-n față / De-a pururi ziua cea de azi". Argumentul heraclitian are inconsistență apriorică: „Se pare cum că alte valuri / Cobor mereu pe-același vad, / Se pare cum că-i altă toamnă, / Ci-n veci aceleași frunze cad". Tranzitoriul se supune însă spiritului (eul absolut) al eternului prezent: „Priveliștile sclipitoare, / Ce-n repezi șiruri se distern, / Repaosă nestrămutate / Sub raza gîndului etern".

O formă a eternului prezent instaurat paralel cu fuga circulară a clipelor este, simbol frecvent disiminat în poemele eminesciene, viziunea organică a timpului anchilozat, de fapt echivalență minerală cînd „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie". Registrul simbolului, cosmic, aplicat la factologia civilizației dă variante precum „Evul e un

cadavru, — Paris, al lui mormînt", contaminate de ideea unei vîrste dinamitate entropic și prin aceasta subordonată clipei.

Realizarea stilistică a acestui *acum*, transcendere și subiectivizare, rezidă în registrul prezent al verbelor, ilustrat de poezia noastră romantică. Natura spațio-temporală a unei asemenea durate își construiește *prezența* prin însumarea momentelor, a stărilor ideale de *absență* ca și a *evenimentelor entropice* printr-un trucaj tipic romantic (Capitolul *Trucaje* ...). Implicarea acestor segmente temporale apare (mai cu seamă la Eminescu) contrapunctată de imperfect și, respectiv, perfectul compus, cel dintîi timp al rememorării onirice, celălalt, timp al dizlocării temporale. Central rămîne registrul verbal al prezentului, cu funcție iconică, impusă obsedant și constituită din simulacre ale trecutului și eventual ale unui viitor văzut mai curînd ca probabilitate. Nucleu al viziunilor dorindu-se perene, concentrînd axiologia vîrstelor și momentelor smulse ireversibilului, acest prezent conceptual dar și material susține ceea ce am numit în această carte *mythistorie* romantică.

Scanned with OKEN Scanner

Cartea a V-a

CARACTERELE SAU EROII MYTHISTORIEI

„Individul romantic este utopia unui om complet «anormal» (înțelege excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maxim, rezumînd toate aspectele spirituale de la brută la geniu."

G. Călinescu: *Clasicism, romantism, baroc.*

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE. EXTRAPOLAREA/ MITIZAREA EULUI

Eroul romantic ca autor și personaj exprimă unitatea unei structuri psihosociale pe care am fixat-o în vol. I al studiului nostru. Reperele acesteia, arătam acolo, cuprindeau vocația aventurii (rebeliune, revoluție, călătorie, duel, război), a Erosului (pasional, tragic), a damnării (o adversitate apriorică, *„destin"*, **fatalitate**), a morții (timpurii, catastrofice, prin boală, accident, nebunie, luptă armată).

Neștiind să iasă din propria structură, scriitorul romantic, oricît de dornic să creeze personaje, nu se poate obiectiva, sau, altfel spus, *se obiectivează* prin *subiectivizare*. Consecința formală a acestei extrapolări rezidă în inflația lirismului care inundă prin formula monologului retoric atît proza (primele noastre romane), cît și teatrul (mai ales drama romantică). Epicul degradat pînă la funcția de pretext îi permite romanticului de a se ipostaza în personaje ținînd de mythistoria național-arhaică, biblică, fantastică sau modernă, a evenimentului contemporan. Apar astfel arhetipurile epice, sosíi ale poetului / narator, recitînd partiturile pe care le cunoaștem de altfel din confesiunile-i lirice nemijlocite.

O oarecare (de regulă destul de abstractă diegeză) îi așează pe aceștia într-un moment entropic (la Jaspers „situație-limită"); „catastrofă dinamică" (Spengler), vină tragică. Impactul existențial dublat de conștiința damnării necesare (neantul lui Heidegger) conturează o tipologie aberantă, pe care încă Goethe o caracterizase prin *boală*, în fața *sănătății* clasice. G. Călinescu a aprofundat chestiunea în eseul din care am extras motoul prezentei cărți. Ideea de

dezechilibru persistă în sintagma „răul secolului", mult dezbătută (vezi Ernst Seillère, *Le mal romantique*), la care se adaugă melancolia și geniul, entități interdependente (Schopenhauer), angoasa (Kierkegaard), isteria (Charcot), nebunia (tot Schopenhauer), „cosmicizarea", spiritul faustic (Spengler), conștiința neantului ca destin (Heidegger). Egotismul, egolatria (Paul Van Tieghem) definitivează structura psihismului romantic împărțit între factologia existențială a autorului și caracterul eroului său născut prin extrapolare.

Carlyle în eseul despre Eroii acelui veac (1840) recompune un panteon eteroclit al acestei mythistorii: eroul ca divinitate (Odin), ca poet (Dante, Shakespeare), scriitor (J-J. Rousseau), ca rege (Cromwell, Napoleon). În mare, ceea ce am reunit în această carte, a „caracterelor", ține seamă de tipologia lui Carlyle, amplificînd-o și aclimatizînd-o între meridianele romantismului românesc.

Pe fundalul mythistoriei arhaice sau moderne am avut de selectat dintre mult mai numeroasele paradigme, zeități și eroi dacici și păgîni (Dochia, Decebal, Zamolxis, Odin, Magul), alături de eroii rebeliunii (Lucifer, Cain, Prometeu) și ai Erosului (Satan — Zburătorul, logodnicul-strigoi). Pe de altă parte, personaje mitizate de o posteritate idolatră (marii voievozi români ca Mihai Viteazul, haiducii, revoluționari proscriși ca Bălcescu, poeți damnați precum Cârlova, Andrei Mureșanu) se întîlnesc cu eroii demonici ai istoriei romantice universale, Byron și Napoleon, personaje obsedante, spirite tutelare ale mentalității veacului trecut, intrate, s-ar zice, în inconștientul colectiv al culturii moderne ca arhetipuri existențial-estetice ale acesteia. Din fiecare categorie ne-am oprit asupra „caracterelor" care ne-au părut a fi ilustrative în sensul paradigmei estetice.

a. DOCHIA

Zeitate etnică, pietrificată conform credințelor în zona Ceahlăului, Dochia (Dakia) ar fi fost fiica lui Decebal, urmărită de dragostea „divului" Traian. Mitul etnogenetic central (G. Călinescu, *Istoria* ...) se păstrează în colinde vînătorești precum *Ana Dochiana* (citat și comentat în Romulus Vulcănescu, *Mitologia română*, Ed. Academiei, 1985). Presimțin-

du-și sfîrșitul, Dochiana, singura ciută care nu paște, își anunță suratele despre pregătirile lui Traian Voinicul, vînătorul, de a o urmări „pîn'la munți cărunți", „sub stană de piatră". În egală măsură basmele difuzează motivul în sud-estul Europei. Atestarea figurii mitice, a cărei subiectivizare romantică o vom urmări în cele ce urmează, îi aparține într-o litografie cunoscută în epocă lui *Gheorghe Asachi*.

Gheorghe Asachi, pionier al temei, îi va versifica eposul în poemul pe care l-am mai amintit *(Dochia și Traian)*. Nucleul mythistoric enunțat se complică prin invocația fecioarei neîmblînzite către Zamolxis de a o „preface-n bolovan". Zeitatea pastorală încremenește „Între Piatra Detunată / Ș-al Sahastrului Picior", pe înălțimi „Unde vulturul răsună/ Al său cîntec amorțit". Elogiul eroinei: „Vrednică de-al său parinte, / De Decebal, ea era" implică frumusețea care îl „subgiugă de amor" pe Traian, „Fiiul Romei cel mărit". Motivul indiferenței Dochiei va fi civic: „Văzînd patria ferecată, / Ea se-ndeamnă a fugi" și se travestește în păstoriță. Urmărită de împăratul obișnuit cu victoriile, zîna „cu grai fierbinte, / Zamolxis, o zeu, striga, / Te giur pe al meu părinte, / Astăzi rog nu mă lăsa!" Sinteza celor două națiuni se sugerează prin gestul lui Traian de a încorona „pietroasa ei icoană" și de a-i păstra aceeași iubire.

Fără nici o viziune cu adevărat poetică, poemul în cauză nu are alt merit decît de a oferi poeziei noastre culte materia epică a mitului respectiv.

Dimitrie Bolintineanu plasează efigia Dochiei în *Traianida* sa. Între prolixe dialoguri și mai inspirate peisaje montane dacice ne întîmpină un intermezzo, *Traian și Eudochia*. Acesta respectă atît baladele-colinde cît și atestarea etnogenezei, pentru că, urmărită, căprioara se va metamorfoza într-o „vergură". La început „Cezare augustul merge-n pădurile / Verzi ale Daciei la vînătoare", urmărind între căprioare „Una cu coarnele de-aur ce scînteie". A doua imagine a ei va fi investită cu o aură romantică, portretul Dochiei devenind serafic: „Pletele scînteie blonde ca soarele / Și pleacă genele blonde de fir. / Poartă pe umere tolba, săgețile, / Arcul în mîna sa de trandafir". Această Diană a pădurilor Daciei va enunța la întrebările Cezarului teza curentă: „Fă tu

din Dacia / Țara latinilor, demnă și tare. / Din ambe gintele un popor naște-va / Va purta numele dalb de români". Mai mult, însă, Dochia are în puterea sa și cosmogonia: „Zeea Eudochia e mama totului, / Toate prin voile ei s-au făcut. / A elementelor, vieței și timpului / Este ea geniul și început". Identitatea ei feminină se va înscrie într-o apercepție eminesciană, devenind anamorfoză selenară după căderea „Sarmiseghetuzei". Atunci „Eudochia zeea ia formele / Unei cu pletele-i splendide, auri, / Și în deșertele negre-ale spațiului / Trece cu carul său tras de doi tauri". Soție a lui Zamolxis, Dochia are-un regat uranian pe care îl străbate într-o plutire onirică. Aici talentul lui Bolintineanu se simte la largul său, iar ritmul energic al cavalcadei se dizolvă în fluidul imaginat: „Alba Eudochiei trece pe măgure, / Carul său lunecă; caii săi zbor, / Spintecă aerul, norii și purpura. / Coama sa scînteie ca meteor, / Mantia-i filfiie, tremură-n aure, / Orele fragede varsă plăcere, / Caii vederile zînei le farmecă. / Muntele, văile rîur mistere." Carul mitologiei clasice se scaldă astfel în efluviile imaginarului romantic prezent prin mythistoria bogată în „mistere".

Conjugînd ideea etnogenezei latine scumpă pașoptismului, Eudochia lui Bolintineanu începe să aibă ca relief fizic dematerializări selenare definitivate de Eminescu.

Mihai Eminescu, cel ce conferă regalitate tuturor arhetipurilor literare românești, face din Dochia fie porta-voce a metafizicii sceptice *(Decebal)*, fie o zeitate tutelar-etnică *(Memento mori)*. Schița dramatică *Decebal* datînd din anii adolescenței apare ca expresie a filosofiei istoriei, permanentă obsesie eminesciană. Titanismul lui Decebal sfidînd puterea Romei capătă inflexiunea damnării prezisă de fiica sa Dochia. Idee a etnicului, ea va precede epilogul tragic al conflictului militar: „O țara mea! o Dacie! unde mergi?" Fatalitatea circularității istoriei *(Cartea a IV-a)* se înscrie într-un sistem pesimist al întregului, dominat de „durere". Dochia, copil vizionar, cum însăși precizează, celebrează increatul, sintagme ce sugerează între altele *Scrisoarea I* și *Rugăciunea unui dac*. Impactul pe care-l trăiește țara înainte de invazia romană o face pe eroină să rîvnească echilibrul protoistoriei cosmice: „Ah, cum nu suntem pe atunci pe cînd / Nici ființă nu era — nici neființă / Nu marea

Scanned with OKEN Scanner

aerului, nu azurul, / Nimic cuprinzător, nimic cuprins, / Nu era moarte — nemurire nu / Și fără suflet răsufla în sine / Un ce unic ce poate nici n-a fost. / Dar vai! un sîmbure în acel caos / Mișcîndu-se rebel — a nimicit / Eterna pace și de-atunci durere / Numai durere este-n astă lume ..." (*Teatru*, vol. IV, ed. Aurelia Rusu, Ed. Minerva, 1972).

Implicată în cercurile onirice ale mythistoriei dacice va fi Dochia din *Memento mori*, ca spirit tutelar al platoului montan, fosta Sarmizegetusa. Între „rîuri argintoase", „dumbrăvi de aur", „codrii de argint", „văi", „insule fermecătoare", elemente ale Edenului, se situează stăpînirea arhitecturală a zeiței: „Acolo Dochia are un palat din stînce sure, / A lui stîlpi-s munți de piatră, a lui streșin-o pădure, / A cărei copaci se mișcă între nouri adînciți". În mod simetric „Luna, zîna Daciei" are un dom uranic alcătuit din columne de nori. Poduri care leagă între ele arborii sînt străbătute de „zîna Dochie frumoasă". Portretul zeiței descinde din Renașterea Italiei întrucît ea „Trece împletindu-și părul cel de-auree mătasă, / Albă-i ca zăpada noaptea, corpu-i nalt e mlădiet". Analogică lunii, ea intră „în palatul ei de stînci", luminînd „spelunci de cetățuie", apoi „cheam-o pasăre măiastră" și se așează într-o luntre „de cedru" spre a pluti „culcată pe jumătate", trasă de lebede, de-a lungul unor „păduri întunecate". Acestea alcătuiesc „bolți mîndre" peste apa clar-obscură înainte de a forma „un gigantic lac" / oglindă. În cîntecul păsării „măiestre", Dochia își cutreieră împărăția cu zeități bucolice, cerboaice cu ugere pline de lapte și cai plutitori, lunari. În cele din urmă „Luntrea cea de lebezi trasă" a Dochiei, la fel cu „luntrea" poetului ancorată de-a „visării lucii maluri", ajunge la muntele și valea silvană a zeilor daci, ca și în „monastirea alb-a lunei". Aici abia se realizează sinteza atît a palatelor telurice și celeste, cît și a zeițelor, Dochia-Selene. Portretul are insesizabile alternanțe: și luna are „corpu-i dulce de zăpadă" și „păr de aur moale blond". Spațiul guvernat de zeitatea selenară bivalentă este „raiul Daciei veche, -a zeilor Împărăție", un cosmos întrevăzut cu ochiul visătorului care contopește teluricul paradiziac cu fluidul celest.

Se poate afirma că prin Eminescu eposul mitic al Dochiei ca zeitate tutelară s-a cosmicizat în cele din urmă, infuzîndu-se în mythistoria Daciei, spațiu și timp al visării. Exprimînd

ideea etnică, Dochia devine mai puțin o proiecție a eului romantic auctorial, cît un simbol feminin / erotizant al complementarității.

b. DECEBAL

Măreția regatului dac, luptele epopeice cu romanii, adversari glorioși conduși de Traian, incendiul tragic al Sarmisegetusei și sinuciderea eroică fac din imaginea lui Decebal un caracter romantic. Ideea (vezi capitolul *Dacia*) a fost explicit enunțată de Nicolae Iorga în *Istoria românilor*. În plus, dezideratul (îndeplinit al mythistoriei, al timpului sacralizat și evident subiectivizat, supune destinul acestui erou literaturității romantice.

Publicistica pașoptistă a enunțat cea dintîi fertilitatea temei ca și dimensiunile epopeice ale acestui caracter.

Alecu Russo simte nevoia de a compensa mitul solar al lui Ștefan cel Mare, unanim acceptat, prin clarobscurul ce învăluie numele lui Decebal și care-l face în ochii săi și mai fascinant. Eseul *Decebal și Ștefan cel Mare (Studiu istoric)* exprimă în acest sens o mentalitate romantică transantă: „Ștefan e un luceafăr luminos; Decebal este un soare întunecit; însă umbra lui Decebal se întinde mai departe decît lumina lui Ștefan". „Ștefan este un om gigantic ce împle ochii, Decebal se înalță în zarea trecutului ca o zeitate nevăzută și neînțeleasă". Misterul mythistoriei care se va concretiza la Eminescu în sintagma „umbră sfîntă", va conferi regelui dac fascinația nocturn-dionisiacă în fața eroului apolinic al Moldovei.

Geniul strategic al lui Ștefan ca și demersurile sale politice acceptînd (cu necesitate) compromisul (alianțele succesive), îi par lui Alecu Russo mai puțin impresionante în fața epopeii tragice a lui Decebal.

Pe fundalul istorismului ciclic heraclitian și poate herderian ivirea regatului lui Decebal îndeplinește o menire providențială pînă a fi reintrat în anonimat. „În mijlocul tăcerii de moarte, scrie literatul moldovean, — în care lumea era cufundată pe timpul lui August, se vede ridicîndu-se deodată în fața imperiului roman un om nou și un popor

nou, pe care vechii cetățeni ai Romei îi numea barbari". Efigia regelui dac are dimensiuni titanice: el are „o inimă ce ar putea cuprinde lumea întreagă, el se sprijinește cu mîndrie pe arcul libertății (...) se măsură cu împăratul (...) și umilește Roma silind-o să-i plătească tribut". În cele din urmă el „cade glorios sub brațul divului Traian", iar „Moartea lui — scrie mai departe eseistul — este ultimul sacrificiu ce-l face poporului său: el se ucide pe ruinele patriei sale!" Apoteoza sa imprevizibilă, mitul însuși vor fi comparate de Alecu Russo cu „stelele acelea călătoare ce se zoresc pe cer fără a se ști de unde vin și unde se duc". Într-adevăr, „Necunoscuți pe ce lume, el (Decebal — n.ns.) și poporul său, pînă-n momentul cînd încep lupta cu Roma, ei dispar în curînd, și de-abia numele lor rămîne înscris în unele pagini de-ale lui Tacit".

Decăderea ulterioară a Daciei și a Moldovei ilustrează legea mythistoriei romantice: „Decebal mort, Dacia cade, fecioară încă'n trista condiție, de provință depărtată". Cît despre mitul postum, mesajul patriotic al celor doi eroi ai istoriei naționale, el rezidă în cele două „testamenturi". „Testamentul lui Decebal a fost moartea lui!", exclamă Alecu Russo, configurînd astfel destinul unui titan pus într-o „situația-limită" spre a deveni mitic prin grandiosul spectacol al rebeliunii, înfrîngerii și al morții sale.

Mihail Kogălniceanu, lector al analelor greco-romane, — Herodot, Strabo, dar mai ales Dio Cassius —, extrage notificarea virtuților strategice ale lui Decebal, dușman temut al Romei. În *Istoria* sa franceză *(ed. cit)* el numește Dacia „un stat puternic și măreț, deși barbar", iar pe Decebal, un titan rebel care „nu putea sta liniștit sub jug străin". În *Cuvîntul* său la *Cursul de istorie* istoricul moldovean amplifică elogiul acestui „cel mai însemnat Rigă barbar, care a fost vreodată, mai măreț, mai vrednic de a fi pe tronul Romei decît mișeii urmași ai lui August", dîndu-i cu alte cuvinte dimensiuni de erou universal. Tot Kogălniceanu, reproducînd *Scrisoarea (VIII)* a lui Pliniu cel Tînăr, inserează între atracțiile temei literare nou ivite atît natura Daciei, cît și tragismul personajului mitizat încă în vremea sa, Decebal.

Cezar Bolliac, publicistul care integra în avîntate eseuri istorice toate ecourile la temele zilei (unirea, independența), se arată un promotor al dacismului romantic. Foiletonul *Despre daci* (*Românul*, 1858), sprijinit pe aceeași documentare curentă în epocă, enunță argumentul continuității românilor prin identificarea „nației" cu miticul rege dac. Spre deosebire însă de retorismul descriptiv al lui Kogălniceanu, Bolliac situează în centrul argumentației sale o figură de stil, o imagine literară: identitatea biologică dintre trupul decapitat al lui Decebal, un arheu, și băștinașii care compun regatul dac. Ideea permanenței filonului etnic după moartea lui Decebal poartă în egală măsură semnul exponențialului ipostazat: „Dar, să ne închipuim — scrie Bolliac, — că toată semința dacă, toată astă nație pentru care a trebuit lui Traian o cruciadă (...), au băut toți, de la copilul din fașă (...) din același cazan cu otravă din care a băut Decebal și Preoții pileați care au preferat mai bine moartea în cîrceele otrăvii, decît umilința a fi duși în triumful stăpînului lumii, să ne închipuim că toate capetele dacilor, fără osebire de sex și vîrstă, au fost în capul lui Decebal tăiat de la corpul său mort spre a-l duce Romei pentru liniștea ei; să ne închipuim că Dacia a rămas deșertă după război ca lumea după potop". Tripla adresare retorică („să ne închipuim") desparte discursul în patru valuri retorice legate subteran: primul oferă imaginea dantescă a unei etnii de la prunci la bătrîni care beau otravă simultan cu gestul eroului mesianic; al doilea se referă la „ducii daci" (Eminescu), al treilea sugerează regenerarea regelui sfîrtecat prin proliferarea națiunii sale, reducînd astfel la absurd ideea subiacentă a unei Dacii pustii.

Mai puțin expresive apar la Bolliac fragmentele poematice care amplasează între „palatele" montate umbrele vrednice de „un Osian" ale aceluiași Decebal *(O dimineață pe Caraiman)*. Altădată, demonstrînd ca și Hasdeu descendența românilor din „străbunii" daci, Bolliac proferează nucleul mitic: „Privește-i de se trag / Din Dromihet și Sarmis, din Decebal cel Brav, / Teribil Romei, care, decît a cădea sclav / Bău în cupa plină veninul pregătit" *(La România)*.

Dimitrie Bolintineanu îi atribuie lui Decebal monologuri sentimentale adresate Tiliei, Tubetei și Dochiei, muze aflate la rîndul lor sub tutela lui Zamolxis. Tonul de idilă gessneriană

Scanned with OKEN Scanner

și fantasticul edulcorat, celest, edenic se refuză tragicului obligatoriu în evocarea acestui destin. Dacă ne referim la epos, *Traianida* urmărește prima înfrîngere a lui Decebal, intrarea romanilor în capitala Daciei cuprinsă de flăcări și renașterea voinței de luptă a acestora. Hotărîrea căderii finale a Daciei (în urma bătăliei sîngeroase) îi va aparține zeului suprem în urma unei intrigi erotice a Eudochiei. Voința divină îi va fi astfel transmisă acesteia: „Mergi ! zice Zamolxis, va trece Dacia / Lui cezar. Decebal veni-va în cer. / Să-ncete vărsarea de sînge ! Armonia / Și pacea respinsă acest timp de fer !/ Dar voi ca Dacia cu-armele-n mînă / Să moară mai bine decît a se da. / Să moară-orice țară cînd nu e stăpînă, / Cînd ea amenință d-a se înclina !". Melancolia regelui damnat i se relevă îndrăgostitei Tilia: „Ea vede fața lui tristă ca frunțile / Serei cînd spațiul se-nnourează. / În mincinoasele rîse-ale buzelor / Umbrele grijilor se desemnează/. Căderea iminentă a regatului, decimarea apărătorilor daci, foamea „crudă" duc la holocaustul asediaților. Scene epice, sinuciderea colectivă cuprind intervenții retorice ale unor personaje episodice precum „preotul cel june". Discursul acestuia reia topica *Legendelor istorice*, lexicul și ideologia pașoptismului, semn al inadecvării stilistice și ai prolixității. Aforismele apodictice ne sugerează cunoscute compuneri ale lui Bolintineanu: „Popoarele ce sufăr a lor viață-n sclavie / Nu sunt de viață demne, mai bine să nu fie". Sinuciderea Dochiei și a lui Decebal se rezumă la același schimb de replici laxe. Declinînd vina de a fi rîvnit pe frumoasa Tilia, Decebal îi enunță Eudochiei („Suflet plin d-amoare") identitatea patriotică: „Ai însă o rivală — dar nu este Tilia, / E țara ta frumoasă ca tine, e Dacia. / Și astăzi pentru dînsa permite-mi a muri ! / De ești geloasă, dragă, de dînsa poți a fi !"

Vidat de substanță epică, eroul lui Bolintineanu nu se poate susține prin asemenea formule. Narațiunea și configurarea psihică, inferioară feeriei edenice, nu poate închega un caracter, dizolvat în cea mai neinspirată retorică.

George Baronzi care ilustrează, cum am mai văzut, prin *Daciada*, momentul primordial, are ideea de a pune în gura lui Decebal un bocet folcloric, evident stilizat, pe motivul *ubi sunt* adresat capitalei sale: „Vai ! Sarmisegetuza, te-ai lăsat să cazi, / Ș-astăzi zaci sub umbra negrilor tăi

brazi! / Zidurile-ți-nalte ți s-au dărîmat, / Numele-ți sub ele ți s-a-nmormîntat. / Unde-ți e acuma fala din trecut? / În uitarea lumii tot a dispărut". Regele deplînge „Dacia mea dulce", amurgul zeilor păgîni („Pe streine-altare chiar ai noștri zei, / După noi îndată vor păși și ei") pe fundalul apocalipsei „cu săgeți de foc". Regia furtunii prefigurează sinuciderea sa, cînd „Deodată trage sabia sa grea, / O propteşte-n peptu-i și s-aruncă-n ea". Decapitarea celui mort de „o ceată de romani armați" încheie scena compusă după rețetele *Legendelor* lui Bolintineanu.

Se poate afirma că paginile lirice dedicate regelui dac sînt trasate mai sigur (Alecu Russo, Cezar Bolliac) decît întîiele încercări epopeice de a întruchipa un personaj. Motivul este că discursul romantic lax pare să rezolve totul în ochii autorilor, suplinind o concepție epică și o configurare psihologică.

Mihai Eminescu nu putea să omită fascinația nocturnă a acestui caracter arhetipal al mythistoriei naționale. Tabloul dramatic *Decebal* (*Opere*, IV, ed. Aurelia Rusu) de respirație shakespeariană în pofida tinereții autorului, fixează un singur punct critic, și nu întreaga biografie a regelui dac. Decebal asaltat de aliați perfizi precum Boris și de vasali fanatici ai lui August, precum Iaromir, ia hotărîrea de a abjura suzeranitatea anterior acceptată. Conștient de efectul rebeliunii sale în fața tiraniei, Decebal lasă istoriei naționale o inițiativă fără precedent, „Încît povestea numelui de Dac / Pătrunde cartea, filele ei vechi (...) / La soarta noastră / Popoare-ntregi privesc ca la o stea".

Situația-limită conferă abia acum dimensiuni titanice eroului decis să atace colosul imperial văzut ca mecanism implacabil, malefic, rece: „oglinda demonului", „O Niobe gigantă", cu „nepăsare etern aceeași", ipostază a paradigmei tiranice („Nu e schimbare în acest metal / Nu e schimbare în aceste inimi"). Notăm simbolizările minerale ale adversității, obișnuite la Eminescu. Dimpotrivă, eul lui Decebal apare proteic, metamorfic, baroc, condamnat la seismul afectului și, prin urmare, structural-romantic. Dacă Roma va antrena în imaginarul eminescian elemente minerale, Decebal va avea un suflet făurit din stihii frenetice. Asemănat de Iaromir cu oceanul furtunos prin forță și inconstanță, eul

„titan" al lui Decebal „sălbaticul" va avea „dorinți fără de margini", „turbare", brațe „spumate" pentru asaltul cerului spre a reintra în somn și apoi într-o nouă entropie. Monologul monarhului confirmă metafora stihiei cu „întunecată fire", dar și echivalarea ei etnică, firea dacilor („Astfel sunt dacii — luptă... ș-apoi piere!"). Animal regal, leul completează ideea cu altă emblemă posibilă („Ah! leul codrilor fără de fine / Ăst rege mîndru c-a lui păduri"). Damnarea și moartea ca apoteoză a rebeliunii luciferice va fi răscumpărată de orgoliul napoleonian de a fi fost egalul Romei („C-ai Romei vulturi i-am avut în mînă"), dar și de setea biruinței („Îmi trebui să-i-nving din nou... o dată / O dată numai... și s-o stinge basmul / Despre menirea lor în astă lume"). Vina tragică pe care Decebal și-o asumă stă în risipirea postumă a dacilor în urma (iarăși posibilă a) înfrîngerii la care regele dac meditează în acest moment de cumpănă. Atunci blestemul neamului său reproiectat asupra numelui devenit „pămînt" „nesimțitor", întîmpină motivația romantică (și shakespeariană) a regalității văzută ca absolut: „De vină-s eu c-am fost ca orce om? / De vină-s eu că am dorit mărire? / De vină-s eu c-am fost orbit, deșert / Cum este lumea-ntreagă?". Contraargumentul schopenhauerian („Că viața-i vis, că gloria-i nimică") pălește totuși în fața mitizării scontate („Războaiele — nu poeții le-au cîntat / Poporul le-a cîntat-o după ei..."). După aceste parafrazări cunoscute la Eminescu, supraomul se întoarce la ideea arheului („același nume pentru un alt om... / Vis unei umbre, umbra unui vis") și a istoriei malefice — „durerea". Damnarea va fi văzută ca dedublare, eul angoasat contemplîndu-și posteritatea altei vîrste atinsă în urma metempsihozei: „cînd privesc oglinda de metal / Și văd în ea un om bătrîn și alb / Bătrîn ca o poveste de demult / Aud parcă șoptind copii și fete / Povestea închegată despre soarta / A unui rege-anume Decebal! / Sunt eu acesta? eu? Nu mă cunosc. / Acest bătrîn ca iarna pe-a lui frunte, / Acest bătrîn cu fața lui zbîrcită, / Acest bătrîn pe jumătate mort". Monologul patetic include pe lîngă expresia dezechilibrului tragic, funcționarea mitului, „poveste de demult" destinată succesorilor. Invocarea Daciei natale compensează damnarea unei regalități: „O, pămînt dulce de-aș puté / Să te sărut etern locaș al păcii / Mult mai ușor decît coroana mea..."

Versul alb pulsînd la tensiunea precipitată a situației faustice, premonitorii, a unei morți spectaculare, va face din *Decebal* mult mai mult decît un „proiect" dramatic.

Eludînd introspectările teatralității dintr-un caracter perfect-romantic, epopeea lirică *Memento mori* va menține personajul istoric respectiv drept factor central al episodului dacic. Vîrfurile goticizate ale capitalei, subteranele ei negre cu ducii la „lunga masă de granit" conduc la viziunea banchetului funebru în acord cu spiritualismul pitagoreic. Agonia și mineralizarea căpitanilor daci răpuși de otravă (scenă de fundal) lasă în prim-plan un singur supraviețuitor — regele Decebal, întruchipare mythistorică a focului sacru („Arde sînta lui coroană, fulger ochii lui audaci") și a combustiei sale abisale („palid ca murul văruit în nopți cu lună"). Monologul-testament reprezintă o profeție receptată de timp („a vremii unde"), de eternul uranian („stelele multe") și de Cesarul „uimit" (Traian). Sfîrșitul Romei, risipirea ei în „Umbră, pulbere și spuză" va fi prefigurată de deversarea oceanelor și de explozia vulcanilor. Ambele stihii au glasuri: oceanele „blăstamă", iar vulcanele strigă „Prin a craterelor gure", invocînd „mari popoare" barbare pornite sub „constelații sîngeroase" spre pieirea Romei. Victoria oștilor Nordului are forța cascadei atrasă de gravitație („Fluvii cu de pavezi valuri înspre Roma curgători") și prestigiul unei mari mitologii („delta sîntelor lor vise").

Proferarea blestemului augmentat de metafore cosmice și ecouri armonic-solemne apare încheiată de scena mută a renunțării lui Decebal la însemnele regale. „Astfel zise. În blăstămu-i mîna-i albă și uscată / El o scoate pe fereastră și coroana-ntunecată / De pe frunte o aruncă în abisul văii-adînci; / Palid, adîncit ca moartea ca o umbră stă în lună, / Părul lui de vînt se îmflă, iară vorbele-i răsună / Și blestemu-i se repetă repezit din stînci în stînci!"

Intrarea poetului în avanscenă apare dictată de nevoia implicării în antiteza sa preferată, un termen al ei primar, lumea cu „stînci bătrîne" cu cei ce „purtau coroane de-aur", între care Decebal, — și altul, derivat, „ramul din urmă din trupina de giganți", iluminat doar în momentul fast al mythistoriei „gîndite" (rememorate).

Personajul recompus în baza celor două texte eminesciene are pe de o parte fiorul damnării prin titanism, prin destin

istoricește advers de inspirație shakespeariană iar, pe de alta, un simbolism concrescut cu marile elemente și evocări inspirat-panoramice. Ambele registre complinesc un caracter exponențial al poeticii respective.

*

Posteritatea romantică a eroului dac ne apare extrem de pregnantă la *Vasile Voiculescu* în volumul *Poem cu îngeri*.

Funebrul nocturn, scena îngropării coroanei și a celorlalte comori regale, uciderea ambilor martori par a descinde din *Memento mori* sau *Strigoii*, trecute însă prin Lucian Blaga și Arghezi. Mătăsurile armoniilor eminesciene cedează loc unui vers mai aspru, mai teluric: „Cu fruntea-mpovărată de gîndurile morții, / Trecea furiș prin noapte spătosul rege dac... / Destinul lui zvîrlise greșit, cu stînga, sorții..." Ideea damnării, *amor fati*, apare clar formulată în ultimul vers. Între „vechile odoare" „aur, argint și scule sacre", ce „tînjeau închise-n lacre" se află însăși „cununa" regelui dac. Procesiunea se mișcă pe fundalul semnelor rău prevestitoare de incendiu — „taluzuri de fum și neguri acre". De aici poemul *Decebal* pătrunde în planul simbolului ce intersectează pasul grav al narațiunii. Coroana regală („cunună", „stema"), „Mai grea decît o stîncă din munte despicată" are mineralitate inertă, ca „leșul rostogolitei țări". Și mai explicit: „A fost cumplită clipa cînd stema din străbuni, / Simbolul marii Dacii, s-a prăvălit din toartă / Sunînd a gol în fundul boltitei văgăuni". Căzuta coroană a decapitat și „mîndrul cap cu plete", „înfrîntul rege" avînd „în loc de cap o hîrcă rînjită dureros". Dacă „stema pierdută" anunță „patria-njunghiată", umbra lui Decebal se încrustează, dimpotrivă, etern, lăsîndu-și tiparul în „humă", „Lungită peste malul spînatec și teșit... O umbră uriașă ce dăinuie și-acuma, / Zvîrlindu-și speriosul contur neliniștit, // Încoace, peste veacuri, parc-a-ncrustat-o huma".

Finalul poemului precipită pașii destinului, sugerînd, nu și înfățișînd moartea eroului: „Și iar se-ntoarce-n matcă nedomolita apă, / Mînîndu-și peste taină bulbucii spumegați, / Deasupra hulei oarbe, nestrăbătută clapă, // Împrăștiase spaima pe toți... Întărîtați / Lătrau morțiu cățeii pămîntului în borte, / Că pîn-la ei sub lespezi, tot mai apropiați, // Răzbeau năpraznic pașii greoaielor cohorte."

Efectul tabloului epic se amplifică astfel prin umbra selenară a unui simbolism terifiant, conturînd profilul romantic al lui Decebal, eroul preferat al mythistoriei românești.

Nicolae Iorga accentuează (vezi și *„Mythistoria" — Dacia*) în *Histoire des Roumains*, vol. II o mentalitate romantică dominînd Imperiul lui Traian avid de mitizări. În capitolul purtînd titlul *Spiritul romantic* istoricul explică nevoia de extraordinar manifestă în investirea Împăratului cu avatari ca Alexandru cel Mare, Romulus și evident, în alt sens temporal, Bonaparte. În felul acesta Iorga acceptă existența unui romantism al tipologiei dincolo de timp semnalat de anume configurări ale mentalității și temperamentului. În această familie de spirite Iorga îl așează pe Decebal stăpînit de o *vis regia*, de obsesia unui mare imperiu „barbar" care să sfideze colosul Romei. Portretul regelui dac reiese din succinta narațiune ce-i luminează atît inițiativele strategice, cît și motivația lor mentală. În timpul celei dintîi ofensive a romanilor, Decebal, scrie istoricul „s-a închis în munții săi în vederea unei lente agonii". Notăm o surprinzătoare unitate de ton și viziune cu tabloul dramatic eminescian, care fixase și el „situația-limită" a eroului. Delegați în port specific reprezentați apoi pe Columnă (cămăși lungi de lînă, opinci și nojițe) acceptă în latină condițiile impuse de Traian care deschide triumful — serbările cu gladiatori și defilări de favoriți ai Împăratului în stilul epocii. Înjosirea naște în Decebal, expresie a titanismului (napoleonian), iminența replicii. Sfîrșitul său ilustrează credința spiritualistă în Zamolxis și nemurirea sufletului. Scena, des invocată de pașoptiști ca și de Eminescu vibrează și la Iorga de patos romantic: „În ascunzătoarea sa de sub munte, după ce căutase refugii în peșteri, alături de comorile coborîte aici, el întinde ultima masă pentru soții săi rămași vii, bea cu ei licoarea salvatoare a morții și-și dă apoi moartea cu sabia lui". Gestul ultim, precizează tot Iorga, este cel prescris oșteanului roman, mai curînd a muri spintecat de propia-i sabie, decît a se da prins. Astfel, în loc de a accepta ideea înjosirii sale ca rege captiv înjugat la carul triumfal al învingătorului, Decebal lasă leșul său să fie decapitat și cum știm, doar capul să fie dus ca trofeu de preț mult dorit de „divul" Traian. Scurta re-

latare tensionată (care ne-a sugerat și congruența stilistică cu poemul lui Vasile Voiculescu) are o încheiere apoteotică pe măsură.

În acord cu desfășurarea acestui caracter, conturul postum justifică un mit peren al rezistenței etnice. Decebal rămîne, cum conchide cu unicul său patos Nicolae Iorga, „Dușmanul cel mai îndrăzneț, cel mai perseverent și cel mai înverșunat, dar totodată sufletul cel mai mare prin demnitatea și puterea de a îndura pe care l-a cunoscut vreodată Roma imperială... ultimul mare erou al antichității dar și al națiunii sale".

Statura damnatului Decebal, singur în fața mașinii de război romane de o perfecțiune implacabilă, acceptînd moartea eroică, sublimă aventură a eroului romantic, supraomul, reiese astfel din seria portretelor pe care le-am oferit cititorului prin prezentul capitol.

c. ZAMOLXE

Întronarea în romantism a unor noi mitologii (în primul rînd a aceleia nordice cu zeul suprem Odin/Wotan, taumaturg, poet, diriguitor al oștenilor) explică la noi emergența regelui / zeu trac, emul sau premergător al lui Pitagora, — Zamolxe. Atestat de analele greco-romane cunoscute, el atrage imaginația celor dintîi romantici prin analogii incontestabile: „Ceea ce știm despre credința dacilor, mărturisește *Cezar Bolliac*, ține mult de cultul belic al lui Odin. Ceea ce știm despre viața lor, ține de regimul cumpătat al lui Pitagora". Nemurirea sufletului, cu alte cuvinte o religie spiritualistă, un rai imaginat al oștenilor răsplătiți pentru vitejie, „amurgul zeilor" constituie alte elemente similare cu mitologia Nordului. De altfel atît Vasile Pârvan cît și Mircea Eliade înregistrează arhetipul bipolar Odin / Zamolxis căruia Eminescu și Lucian Blaga îi dau configurări cu evidență romantice.

Primele schițe aparțin ca întotdeauna pășoptismului.

Gheorghe Asachi în legenda versificată *Dochia și Traian* introduce figura acestui zeu dacic suprem dăruit cu puterea metamorfozelor. La invocarea zeiței silvane și pastorale Zamolxis („al ei zeu"), o „preface-n bolovan".

Cezar Bolliac, pionier al dacismului, afirmă în publicistică monoteismul credințelor, religia lui Zamolxis fiind „sublimă, bazată pe nemurirea sufletului, pe cînd grecii și romanii putrezeau în materialismul cel mai nenobil" *(Despre daci)*. (De aici elogiul religiei dacice va ajunge la Vasile Pârvan și Mircea Eliade — *De la Zamolxis...* ed. cit.)

În poezia acestui fervent adept al mitologiei nordice, persane, indice ca stimulent literar (cunoscutul articol *Poezia*, 1846) imaginea zeului dac apare fragmentar, fie în evocări ale mythistoriei, fie în poeme retorice, participînd la programul Unirii. Măreția panoramei carpatine îi evocă imagini epopeice ale „Daciei cei crude" unde între „coloane" și „catedrale" „umblă umbra lui Zamolxis ce s-aude" *(O dimineață pe Caraiman)*. Argument al unității, „zeul tutelar" este în același timp uranic, solar, mitraic. Iată deci cum „geniul Daciei", „bătrînul uriaș" pornește „din ruine-afunde" spre a lumina fostul teritoriu dacic („Și pe Carpați s-ardică bătrînul uriaș / Ce doarme, de sunt secoli, pe vechiul său locaș" — *La România*). Într-un alt poem dedicat Unirii poetul aude cum „Buciumul lui Zamolx sună" spre a stimula inițiativa patriotică a urmașilor.

Imaginea obiectivată a lui Zamolxis, structurarea sa într-un „*caracter*" nu se realizează încă în aceste invocări truistic-retorice.

O altă ipostază, chiar dacă mai puțin fragmentară a eroului, se implică în epopeile de tip romantic, evocatoare ale mythistoriei dacice. Le-am și înfățișat specificul, mai ales liric/retoric, în cartea precedentă, același „pattern" explicînd omogenizarea personajelor prin discurs. La Bolintineanu ca și la Baronzi dialogurile dintre Decebal și zeul suprem au un registru stilistic univoc, de cele mai dese ori discursiv și lax. Sacrul, emanația liturgică a stilului, dimensiunea mitică așteaptă ivirea lui Eminescu. Deocamdată, cei ce invocă numele zeului dac suprem se mulțumesc să-i atribuie superlativ date cunoscute din literatura istorică a anticilor.

Dimitrie Bolintineanu ne apare ilustrativ pentru această etapă de obiectivare retorică. Mai amplu totuși ca suflu liric decît Bolliac, poetul *Legendelor* dezvoltă imaginea mitică a

Scanned with OKEN Scanner

Daciei în care recunoaștem relatările celor vechi suprapuse peste viziuni dantești ale dematerializării. O legănare onirico-paradiziacă transfigurează consemnările ajunse la noi despre religia străveche. „Zboară în aere printre o pulbere / D-aur de suflete ce la cer zbor, / Ca să le judece marele Zamolxis / Pentru trecutele fapte-ale lor". Șapte ceruri i se înfățișează lui Decebal și celor ce trec vămile, străbătînd ierarhia virtuților morale. „Hora de suflete dulce străluce" în întîiul cerc uranic, în al doilea ajung „eroi care căzuseră pentru-a lor patrie", soțiile virtuoase; mai sus au acces preoții-martiri și regii-eroi. Poate că mai importantă estetic se arată structura ascensională a tărîmului silvan topită într-o profunzie luminiscentă: „Suflete-n fruntile munților scînteie, / Poleie vîrfele silvei din rai". Beat „de plăcerile dulci ale cerului" (ca în mitologia scandinavă), Decebal împărtășește lui Zamolxis dorința sa de a rămîne aici, dar zeul suprem îi cere moartea pe cîmpul de luptă: „Nu! zise Zamolxis, / Vei veni tu atunci, pe altă dată / Cînd în mîni cu-armele moartea eroilor / Pentru-a ta patrie tu vei primi. / Moartea-i învingerea celui drept, Decebal. / Du-te cu armele, cată-a muri!" *(Traianida)*.

Mihai Eminescu așează figura lui Zamolxe la confluența mitologiilor, atribuindu-i zeului dac un loc în Valhala, palate uranice, submarine și omnipotență războinică. Paradisul în care tronează întrunește diurnul (castelele solare) și nocturnul („frumoasa monastire" a lunii). Zidirea imaginară alcătuită din lumină are „pe muri tablouri mîndre, nimerită zugrăvire / Ale miturilor dace, a credinței din bătrîni". Aici, imagine aflată și în *Traianida*, „Sufletele mari viteze a eroilor Daciei / După moarte vin în șiruri luminoase ce învie — / Vin prin poarta răsăritii care-i poarta de la rai".

Paralel cu raiul celest, deși descendent, se situează ținutul submarin din care emerg zeii daci, o Valhală, pentru că „Din fundul Mării-negre, din înalte-albastre hale, / Dintre stînce arcuite în gigantice portale / Oastea zeilor Daciei în lungi șiruri au ieșit". Semn al mythistoriei aurorale, ei apar „călări pe bouri", iar „Zamolx" ca un Zeus, mînă „caii lui de fulger" cu uragan în loc de frîie. Faptul că „A lui oaste luminoasă" i se subordonează, iar carul „cu rune" arată în soare „colțuroasa lui coroană", îl confundă cu Odin. Nu mai vorbim de extazul războinic, „dor de bătălie" care se aprinde

în „ochiul strălucit" al zeului dac. Imaginarul eminescian care va figura lupta uranică a oștirilor divine, nucleu în genere frecvent al oricărei epopei, se lasă cu evidență călăuzit de simbolismul etnic. În același timp, spirit tutelar al lui Decebal și al Daciei, Zamolxe veghează din „arcul nalt din ceruri" destinul confruntării terestre dintre romani și daci. Semnul antropocosmiei monarhice este rezonanța tectonică în urma ascensiunii zeului, cînd „Munții lungi își clatin codrii cei antici", iar stîncile cad. Tot Zamolxe va prooroci izbînda împotriva romanilor pentru oștile dace. — „Decebal — el strigă-n nouri — îi detun, îi iau în goană / Și Danubiul o să beie a lor sacre legiuni".

Titanii conduși de „Joe" provoacă același cutremur al munților și al mării, năruind văzduhul, formînd „lunci", „loc de luptă în păduri de nori ș-argint", unde zeul dac suprem se va arăta în fața lui „Joe". Fantasticul mitologic pulverizează conturul epic al eroului/zeu, lăsîndu-i doar simbolismul monarhiei vizualizate: strălucirea și fulgerul, ipostaze ignice, cînd el „frînele lasă cailor lui de jeratic, / Coama lor se imflăn limbe de-aur / tremur nebunatec". „Armiile de zei" împrăștie aceeași lumină, dar și aceeași forță războinică: „Neclintiți stau ș-unii ș-alții în măreață lupta lor". Viitorul îndepărtat — căderea Romei — se semnalează prin espectativa zeilor nordici plasați „Pe un arc de cer albastru în senină depărtare". Acolo, "Pe un tron cu spata mare" stă „al Valhalei Împărat", cîntărind șansele armatelor: „Odin adîncit în gînduri vede-a luptei lungi grandoare / Și coroana-i de-aur luce pe-a lui frunte arzător". Forțele egale ale oștirilor celeste duc la soluția înfruntării căpeteniilor, cînd „Joe" îl va birui pe Zamolxis, un mod de a sugera victoria Romei. Țintuit de privirea lui Zeus, în carul său, „dacul manta și-o ridică", pe cînd „Caii speriați nechează". Cu redutabila armă a fulgerului, zeul suprem al Romei îl rănește pe Zamolxis, semn de retragere pentru „a zeilor Daciei cruntă și măreață oaste" deveniți „fugarii cei divini". Rănile lor inundă „a norilor spărture cu mari lacuri de rubin". Simetria față de începutul bătăliei va fi conferită de imersiunea acvatică, spațiu al genezei dar și al sfîrșitului unui mare regat: „Zeii daci ajung la marea, ce deschide-a ei portale, / Se reped pe trepte-nalte și cobor în sure hale, / Cu lumina, ei îngroapă a lor trai întunecos". O nouă *facere* a ciclului istoric, cînd

iarăși „Deschidea portale-albastre mîndra și bătrîna mare" unde „Șed la mese lunge zeii falnicei Valhale" semnifică năvălirea justițiară a lui Odin pînă în „al Italiei pămînt" spre a împlini blestemul lui Decebal. De fapt Odin înfăptuiește dorința răzbunătorului Zamolxis prin „căderea" Romei și a zeilor săi crescuți din rădăcini mitologice comune.

Omologarea Odin/Zamolxis reiese și din poemul *Gemenii*, unde „În capul mesei șade Zamolxe, zeul getic, / Ce lesne urcă lumea cu umăru-i atletic". Zeul „getic", deseori confundat în secolul trecut (cf. lui Iordanes) cu „gotic", ne trimite iarăși la polaritatea dublă care convenea mitologiei și mythistoriei eminesciene atît prin mobilul patriotic, cît și prin stilizarea „barbară" a celor două caractere, arhetipuri ale titanismului regal dar și ale inițierii orfice. Tot în *Gemenii* Zamolxis prezidează devenirea ciclică a universului (ca în *Edde*), evocată de Sarmis care „Arată cum din neguri umeri ca de munte / Zamolxe, zeul vecinic, ridică a sa frunte". Sarmis precizează apoi ideea temporalității supusă zeului dac: „El mînă în uitare a veacurilor turmă / Și sorii îi negrește de pier fără de urmă. / Dacă se uită-n mare, ea tremură și seacă. / De-și pleacă a sa frunte, tot ceru-atunci se pleacă". Imaginea stingerii va avea în *Rugăciunea unui dac* viziunea simetrică a genezei datorată aceluiași zeu. Haosul universal, cînd „unul erau toate și totul era una", fecundat de o scînteie divină, „moartea morții și învierea vieții", apare ca o operă a unui Zamolxe uranic/cosmogonic.

Experiența escatologică a zeului dac (Mircea Eliade, *De la Zamolxis*...) îl așază în rîndul marilor inițiați ca Pitagora, Orfeu, Musaios, Zoroastru, preoții egipteni sau druizii, prin harul metempsihozei și a resuscitării sufletelor. Taumaturgia lui Odin se arată și ea implicată în imaginea magului din *Strigoii*, păzit de „un alb și negru corb". Mineralizat și cu seva vieții aproape stinsă, el primește ruga lui Arald de a-i reînvia iubita, în schimbul întoarcerii la vechea credință — cultul lui Zalmoxis — „O, mag, de zile vecinic, la tine am venit, / Dă-mi înapoi pe-aceea ce moartea mi-a răpit, / Și de-astăzi a mea viață la zeii tăi se-nchină". Ritualul resuscitării condiționat de abjurare propagă premoniții catastrofice, „furtună", vîntul zguduind „al mărilor talaz", cutremurul „domului" pe fundalul unui vaier funebru („plînsori sfîșietoare" crescînd „rînduri, rînduri"). Invocația magului trebuie-

să reîntregească elementele, „stihii a lumei patru", ceea ce nu poate impune decît părintele Monadei, zeul dacic suprem: „— Din inimă-i pămîntul la morți să deie viață, / În ochii-i să se scurgă scîntei din steaua lină, / A părului lucire s-o deie luna plină, / Iar duh dă-i, tu, Zamolxe, sămînță de lumină, / Din duhul gurii tale ce arde și îngheață". Îmbrățișarea străvechii religii de către Arald duce la dărimarea bisericii creștine, la resuscitarea „reginei dunărene", la metamorfoza îndrăgostiților în strigoi și finalmente la la moartea/descinderea lor în templul chtonic păgîn, „noaptea mărețului mormînt".

Putem conchide că în romantismul românesc Zamolxe reprezintă un *arhetip*, posesor al virtuților mantice, dar mai ales un spirit tutelar al esențelor etnicului.

*

Obiectivarea zeului dac suprem se va produce abia în literatura interbelică. Atunci abia, vocea univocă a mythistoriei naționale, susținută de discursul omnipotenței, divine se va converti într-un caracter faustic.

Lucian Blaga, pentru că la el ne referim, își așează eroul într-o situație-limită, între exil definitiv și sacralizare. Izgonirea zeului, opera magului pervers, apărător sîngeros al politeismului arhaic, riscă să-l transforme pe cel din urmă într-un martir în numele riturilor străvechi. Se ivește atunci prin diversiune, cealaltă soluție, mitizarea sa antumă și înscăunarea sub forma statuii în sanctuarul zeilor astfel recuperați. Aclamațiile adresate statuii, delirul cultic al mulțimii întreținut de magul impostor contravin „învățăturii" lui Zamolxe. Nimeni nu are nevoie de *omul-Erou* în carne și oase, ci de simulacrul său, manevrat de mag. Dovadă, tabuizarea adevăratului Zamolxe sosit în templu: „Oamenii uită. Nimenea nu mă mai știe. / Răcnetele lor de bucurie-ar vrea / să mă ridice-n cer, / dar fără-nvățătura mea". Revolta acestuia, cinismul magului preced finalul tragic: moartea rebelului strivit de cioburile propriei efigii.

Evident, fără a afirma romantismul integral al acestui „mister păgîn", marcat de expresionism, vom căuta totuși să-i discernem asemenea avataruri, alături de care recunoaștem stratul dionisiac al unui „fond bogat slavo-trac, exu-

berant și vital" (L. Blaga, în extrem de interesantele *Note și variante* la vol. III *Opere*, Lucian Blaga, aparținînd lui George Gană). În acest sens expresionismul în accepția istorică dar și aceea mai largă, dată de poetul însuși, (panismul, iraționalul, cultul afectului) poate coabita pînă și cu ideologia existențialistă în configurarea dacului genezic, întrucît „El nu trăiește. / El *se trăiește*" (s.ns.).

Structura romantică a dramei blagiene de extremă tinerețe se recunoaște în „barbaria" (dionisiacă-selenară) a strămoșilor și în edenul pastoral-bahic al Daciei (anamorfoză a Ardealului bogat în stupi, vii, livezi și mai ales în munți cu păduri). Panteismul cosmobiologic al traco-dacilor (Ciobanul noctambul) susține difuziunea doctrinei Marelui Orb despre jubilarea sufletului postum. Mitul aezilor daci precum Madura a fost calificat de altfel drept romantic încă de Sextil Pușcariu citat în ed. George Gană, vol. III. Cît despre Zamolxe, el apare ca titan răzvrătit atît împotriva politeismului devenit o dogmă, cît și împotiva zeilor fetișizați. Sfîrșitul său indică vocația christică, dar și romanul unui *fatum* specific romantic. Exultarea, „catastrofa dinamică", „situația-limită" se vor extraverti printr-o retorică și gestică indubitabil romantice. Zamolxe este și el un delirant, un sicilian, un precipitat cum spune în eseul său de tipologie G. Călinescu. Caracterul acesta reiese cu claritate în scena finală, cînd la jignirile repetate ale magului, eroul care urmează să-și desăvîrșească mitul, rîde satanic, invocînd stihia răsculată. Reacția frenetică reclamă un stil retoric, cu referințe cosmologice: „Tu ești preotul meu! / Ha-ha! Dar n-o să plec. / Mă-mplînt aici în lespezi. / Fulgere, cu pumnii încleștați vă strîng!" sau „C-un bici de fulger / voi întoarce vremea înapoi, / și mîne va fi ieri! / Dintru adînc striga-voi de pe țărmul meu stingher, / și vremea se va trage înapoi, / ca marea cînd o cheamă luna."

În felul acesta abia „misterul" blagian plasat undeva în „munții Daciei" dă lui Zamolxis, erou de primă mărime al mythistoriei naționale, configurarea unui „caracter" romantic.

d. MAGUL. DECHENEUL.

Zeii mitologiilor redescoperite de romantici întrunesc harurile mantice ale magului și taumaturgului. Inițiat în

Egipt, Zamolxe era cunoscut ca vindecător și cititor în astre. Odin deținea pe lîngă aceleași virtuți, talentul poetic ipostazat în barzii ca și druizii săi. Figura magului medieval putea fi una cu a minesängerului, dovadă Heinrich von Ofterdingen. Tainele metempsihozei, ale transmutațiilor, ale creației cosmogonice și poetice se concentrează astfel într-un personaj aparținînd suprarealității.

Rămîne, prin urmare, explicabil că acest caracter va ocoli tomurile predecesorilor români pentru a se contura, multiplu anamorfozat în poezia și proza lui *Mihai Eminescu*.

În ordinea vechimii mythistoriei, magul egiptean (posesor al învățăturii esoterice pe care o parcursese conform tradiției, însuși Zamolxe) concentrează ideea inițierii în analogiile fundamentale ale cosmosului, care determină istoria popoarelor și a indivizilor. Viziunea acestora o are poetul, interpunînd ochiul său interior, prin regele egiptean (ca în *Avatarii faraonului Tla*) care evocă marele imperiu, „toată istoria străveche". Căderea stăpînului prezisă justițiar, i se va revela magului („paza răzbunării"), în cursul unei prospecțiuni astrologice. Turnul solitar, reflectarea aștrilor în oglindă și „varga" alcătuiesc elemente necesare ale ritualului. „În zidirea cea antică, sus în frunte-i turnul maur. / Magul priivea pe gînduri în oglinda lui de aur. / Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru să adun. / El în mic privește-acolo căile lor tăinuite / Și cu varga zugrăvește drumurile lor găsite / Au aflat sîmburele lumii, tot ce-i drept, frumos și bun" Spirit tutelar al destinului etnic, magul citește în oglinda vrăjită „semnul întors", răsplata relelor („Regilor pătați de crime, preoțimei desfrînate") prin cufundare acvatic-telurică, corespondență eminesciană a „căderii" unui ciclu istoric.

În aceeași perioadă a poemelor vizionare (1872), *Povestea magului călător în stele* reiterează mitul unei inițieri a sufletului, îmbinat cu teoria metempsihozei (de asemenea egipteană) și cu aceea a erosului platonician. Cel menit să străbată ciclul existenței individuale, feciorul de rege, își află destinul aberant în urma unei ascensiuni „pe muntele Pion", spre sălașul „zăhastrului mag". Discursul testamentar al „împăratului", „Brad învechit prin stînce", rostit în „hotarnicele clipe" (sintagmă atît de armonioasă) către „boierii" săi din sfatul țării, vorbește despre „*Cartea lumii*". Acest atribut al inițierii va trebui să fie atins de fiul său

„la al domniei prag". Deținătorul acestui tom simbolic (despre metafora căruia am mai glosat în considerațiile despre mythistoria romantică), va fi desigur magul, Spiritul universal. Formele spațiale locuite de el sînt de astă dată colosale, înscriindu-se în simbolismul ascensional al lui Atlas, în descrierea oraculară rostită de bătrînul rege: „De-acolo de-unde rîuri spumegoase se coboară / În umbra-ntunecoasă / a codrilor de fag / Pe muntele gigantic ce *fruntea* și-o strecoară / Prin nori pînă la soare — trăiește-un bătrîn mag" (s.ns.) Ca Demiurg, el deține taina timpului, spațiului și a esențelor ontologice: „În fruntea lui e stinsă un ev de-nțelepciune, / Viața lumii toată în minte-i a-ncăput, / Trecutul... viitorul, el poate-a ți le spune; / Bătrînu-i ca și vremea cea fără de-nceput." Stăpînirea temporală are ca-ntotdeauna la Eminescu analogia cosmosului, încît magul dirijează axele cerești: „Și soarele din ceruri la glasu-i se supune, / Al aștrilor mers vecinic urmează ochiu-i mut". Poziția sa monarhică poate fi atinsă numai prin ascensiune inițiatică în lumea minerală, ceea ce presupune omologic o descindere în *eu*: „Și cine enigma vieții voiește s-o descuie, / Acela acel munte pe jos trebui să-l suie". În psalmodierea de răspuns, feciorul se arată dornic de a descoperi „glasu-adevărului senin" printr-un drum călare „pîn'la poala a muntelui Pion", iar de aci, cum proclamă el: „Ș-apoi pe jos de-acolo eu muntele-am să sui / Ca gîndurilor mele aripe să le pui". Remarcăm în subsidiar contextul fizic al mythistoriei dacice cu Ceahlăul/ Pion ca axă a sacrului, punct terminal al unor ascensiuni tradiționale, în parte păstrate ritualic pînă azi.

Intrarea în muntele „cu fruntea trăsnită" și vulturi uriași se face prin cavitatea alveolară a peșterii, întrucît „Acolo prin rîuri, prin stînci grămădite / E peștera neagră zăhastrului mag". La superficie se revarsă sălbăticia minerală: „Stejari prăvăliți peste rîuri cumplite / Și stanuri bătrîne de mușchi coperite". Furtuna văzută ca „strașnică arpă", vîntul, altă „arfă de-aramă", căderea stelelor ce-n „abis se sting", dispersarea zodiilor, apariția „dracilor" sînt premonitorii pentru ivirea Spiritului universal ieșit din munte și aflat în interferență cu cerul. Poziția monarhic-ascensională, una cu muntele antropomorfic, *Cartea lumii* incifrată pe care o citește, altădată „cartea veciniciei" ne avertizează asupra figurii consacrate: „Deasupra-ăstui munte cu

fruntea sterpită, / Deasupra de lume, deasupra de nori, / Stă magul; privește furtuna pornită: / Deasupra lui soare cu rază iubită, / Dedesupt iarnă, ploaie, zăpadă, fiori". Înfățișarea ca și stăpînirea stihiilor îl apropie de Odin („Cu barba lui albă de vînt răscolită"), iar inițierea astrologică, de magul egiptean: „El cartea-și deschide, la ceruri privește / Și zodii descurcă în lungul lor mers. / E-o carte ce nimeni în veci n-o citește / Cu semnele stîmbe întoarse-arăbește; / Sunt legile-n semne din ăst univers". Vocea plînsă „a gîndurilor" feciorului va fi indusă, înțelegem, de meditația magului despre destinul aberant al geniului iubit de tanaticul „înger palid cu lungi aripi și negre". Odată cu accederea pe culmea muntelui Pion, depășind furtunile stăpînite de mag și care „stîncile-ndoaie" într-un relief de mitologie ossianică, feciorul poate contempla într-o lumină radioasă cum „Pe-a muntelui streșnă de stînci în ruină, / Pe-o stea prăvălită, cu cartea în mînă, / Adînc se gîndește puternicul mag". După ce prezice sfîrșitul împăratului și pacifică „giganticul vînt", magul confirmă destinul singular al geniului iubit de moarte și-i promite desfășurarea unor viziuni cu rol premonitoriu. Forțele sale mantice duc la o nouă descindere într-o „hală" caldă, parfumată, „Ca mirosul proaspăt al verzii păduri", cu oglinzi ale „murilor marmuri lucind ebenine". Odată poarta închisă, în întunericul „adînc" se aprinde „Potirul albastru", un sîmbure luminos ce răspîndește „razele-albastre". În prezența tînărului împărat, magul începe ritualul invocării unei „umbre de-argint". Ritualul inițierii, gestica hieratică realizează zămislirea Somnului, echivalență a tuturor ipostazărilor serafice eminesciene: „Și razele-albastre prin sală aleargă. / Fantastic s-ardică bătrînul și blînd / În aer înalță puternica-i vargă. / Pe-oglinda cea neagră, profundă și largă / Încet-încet pare o umbră de-argint". „Cristalicul vin" din cupa încrustată cu semne cabalistice oferită de mag urmează să desăvîrșească transfigurarea. A doua ieșire din munte a magului are rolul de a-i pregăti zborul uranic pe „o stea, vultur de aur, cu-aripile de foc", printre îngeri, — prefigurare a plutirii lui Hyperion într-un spațiu atemporal, „caos": „Pe magul cel puternic îl salută în cale, / El trece dus de steaua ce zboară ca un gînd. / Și cînd veni sînt, mare, pe-a caosului vale / Dă drum stelei, s-aruncă în hăul fără fund. // Deasupra vedea stele și dede-

suptu-i stele. / El zboară fără preget ca tunetul rănit; / În sus, în dreapta-n stînga lanurile de stele / Dispar. — El cade-un astru în caos azvîrlit." Ținta magului, ca în *Sărmanul Dionis* este luna, „un astru blînd ușor", „steaua" nu întîmplător natală a taumaturgului. O altă călătorie, marină, prin „insule bogate cu mari grădini de laur" într-o luntre trasă de „Lebede argintoase" reia periplul lui Lohengrin (atribuit și Dochiei): „Bătrînu-n manta-i albă înfășurat visează / Iar lebede-argintoase luntrea bogată trag, / Al valurilor cîntec pe el îl salutează — / Pe fruntea-i împletită o ramură de fag". Marea călătorie întreprinsă de „geniul văzduhului" prin „a caosului vale", ca și aceea de „al mării Dumnezeu", „Cîntat de înmiirea valurilor senină", îl arată în ipostaza de stăpîn al marilor elemente.

Virtuțile carismatice deținute de mag i-au dat harul metempsihozei transformîndu-l pe feciorul fără stea în „biet călugăr", alt „caracter" al mitologiei romantice, „printre stînci bătrîne și schelete" pe un „mal de pietre sure", semn al damnării, fără a părăsi conotația selenară. Într-adevăr nici magul nu poate stinge visul obsedant al călugărului, îngerul zămislit de fantezie, „o rază și trupul ei un nor". În dialogul (cinic) al magului și acela trist-somnambulic al „feciorului"-ascet obsedat de îngerul său tanatic se insinuează ideea deșertăciunii chiar în ipostaza supremei puteri — regalitatea. (Nu altceva îi demonstra Demiurgos lui Hyperion.) Biruit de îngerul „cu lungi aripi și negre" îndrăgostit „de aste firi mărețe", taumaturgul ia hotărîrea să-i resusciteze „idealu-eteric" într-o „formă de lut" trăitoare pe meleaguri terestre și nu pe cele ale dematerializării celeste.

Mythistoria din *Strigoii* la care participă alt mag pietrificat pare conturată ceva mai precis, evocînd migrațiunile barbare și iubirea demonicului Arald pentru Maria, „regina dunăreană". Sosit din pădurile lui Odin în Dacia, „semizeul" cutremurat de moartea Mariei acceptă cum nu se poate mai firesc religia lui Zamolxe (și nu creștinismul), singura cale esoterică paralelă a reîntrupării. Viața chiar dacă aparentă a iubitei îi va fi redată acesteia de „preotul cel bătrîn" care-și părăsește cu trudă simulacrul mineral, „Picioarele lui vechie cu piatra-mpreunate". Mesagerul zeului dac stăpînește, lucru firesc pentru aglutinările mitologiei romantice, emblemele lui Odin, „un alb

și-un negru corb". Viața sa aproape stinsă în evul noii religii se va reînsufleți la invocarea noului prozelit: „O, mag, de zile vecinic, la tine am venit, / Dă-mi înapoi pe-aceea ce moartea mi-a răpit, / Și de-astăzi a mea viață la zeii tăi se-nchină". Magia cere iarăși reintrarea celor doi în munte, „dom de marmur negru", deschiderea unor trape, o nouă catabasie nocturnă. Ritul hieratic reia filonul din *Povestea magului*...: „O candelă aprinde bătrînul...", apoi cu aceeași mutenie întors spre Arald, „îi face semn să șadă" în fața unui „zid de marmur negru" spre a declanșa cu „a farmecelor vargă" armoniile taumaturgice, — „Un cînt frumos și dulce — adormitor sunînd". Intensitatea cîntecului crește pînă la dizlocarea stîncilor, iar armonia inițială se dizolvă în „Plînsori sfîșietoare împinse de blestem". Motivul este că resuscitarea Mariei contravine religiei celei noi, întrucît nu întîmplător atît „biserica creștină", cît și „piatra de groapă" crapă în vaierul haosului elementar (Ninsoare, fulger, gheață, vînt arzător de vară —").

Evocator pentru un romantic, cultul păgîn își continuă opera esoterică ajunsă în punctul ei culminant, magia verbală, invocarea, Logosul orfic strămutător al lumii fizice. Pe fundalul „plînsului" pitagoreic, magul reclamă transfigurarea teluricului, înzestrarea celui din urmă cu „sînge" și „duh". Logosul său are răsunet liturgic de carte veche într-o amplă armonie iambic-vocalică, magia ritualului oficiat avîndu-și corespondența stilistică într-o muzică a versului ce se transcende în clipa însăși a rostirii sale. Este de altfel marca tuturor invocărilor din poemele eminesciene ce prezidează o stagnare/dilatare/subiectivizare a timpului și transformarea lui în durată pură. În *Strigoii* magul cere elementelor participarea la îm-pămîntenirea Mariei, iar zeul dac suprem, sufletul ei, *animus*: — „Din inimă-i pămîntul la morți să deie viață, / În ochii-i să se scurgă scîntei din steaua lină, / A părului lucire s-o deie luna plină, / Iar duh dă-i tu, Zamolxe, sămînță de lumină, / Din duhul gurii tale ce arde și îngheață". Altă condiție, organicul, plasma caldă a sîngelui trebuie obținute prin transmutațiile alchimice ale aceloraşi elemente: „Stihii a lumii patru, supuse lui Arald, / Străbateți voi pămîntul și a lui măruntaie, / Faceți din piatră aur și din îngheț văpaie, / Să-nchege apa-n sînge, din pietre foc să saie, / Dar inima-i fecioară hrăniți cu sînge

cald." Două imagini concomitente, ascensiunea „fantasmei" din mormînt, din sînul elementelor dizlocate de blasfemie, din „tainița" subteran-alveolară, și întruparea „în negrul zid" interpun simbolul inițial al oglinzii în metamorfoza, cea de a treia, realizată la porunca magului păgîn. Viața limitată a strigoiului, duh al mitologiei românești, apare ca sancționare aprioricâ dată de credința creștină, la fel cu moartea îndrăgostiților, a doua, în ipostaza fantasmelor.

Erosul lor somnolent, apoi cavalcada funebră în sunetul „vijeliei" cu „adîncu-i cînt de jale", țintește iarăși sacralizarea în domul subteran al magului. După taumaturgia realizată, cel din urmă reintră în munte, propriul său simulacru: „Pe jilțul lui de piatră înțepenește drept / Cu cîrja lui cea veche preotul cel păgîn, / Și veacuri înainte el șede-uitat, bătrîn, / În plete-i crește mușchiul și mușchi pe al lui sîn, / Barba-n pămînt i-ajunge și genele în piept".

„Tras în trecut" după lectura cărții vechi astrologice, devenit călugăr în epoca lui Alexandru cel Bun, Dan-Dionis realizează printr-o mutație temporală metempsihoza pe care i-o revelase „dascălul Ruben". Din spița cabaliștilor, desigur, „meșterul" apare înfățișat într-un claustru cu „pergamente și hîrtii", miros de „substanțe închise în fiole", sugerîndu-ne laboratorul lui Faust. Lunecarea lui din timpul prezent cu străzi ieșene desfundate de ploaie într-un timp mitic al Moldovei se realizează prin portret. Așadar „Maestrul Ruben era un bătrîn de o antică frumusețe. O frunte înaltă și pleșuvă, încrețită de gînduri, ochii suri (ca ai magului din poemul comentat anterior — n.ns.), boltiți adînc în capul cel înțelept și barba lungă care curgea sub adîncii umeri ai obrazului pînă pe pieptul întotdeauna cam plecat, *îi dau înfățișarea unui înțelept din vechime*" (s.ns.). Dascăl la „Academia din Socola", înțeleptul evreu formează pe tînărul călugăr în spiritul idealismului esoteric („vremea nemărginită este făptură a nemuritorului nostru suflet"), dar mai ales al metempsihozei în lumina shopenhaueriană a arheului multiplicat. Dialogul celor doi nu diferă în fond de acela al magului din *Povestea...* cu feciorul de împărat în căutarea destinului. Și în *Sărmanul Dionis* taumaturgul modern hrănit cu Platon și Pitagora, enunță „adîncimea" sufletului, rezervor al spațiului și timpului resuscitat prin metode cabalistice din fila *a șaptea* a *Cărții* (cifră fatidică). Urmează lectura-

invocație și, cum știm, aventura uranică/onirică a lui Dan cu Maria, sfîrșită printr-o prăbușire/intrare în realul teluric.

Eminescu, e drept, n-a făcut din magul său un „caracter", erou *adînc*, ci mai degrabă o emblemă a spiritului absolut, a genialității pe care o deține eul romantic cosmicizat. Analogia îl ridică deasupra spațiului și timpului spre a pătrunde corespondențele universale. Efigia sa fizică, implicată într-un Egipt rememorat, într-o Dacie mythistorică sau într-o Moldovă bipolară presupune o înfățișare de patriarh cu *Cartea lumii* în mîini, semn al omnipotenței spațio-temporale, al divinației și al darurilor mantice. Coborîrea și intrarea în munte reprezintă momente obligatorii ale scenariului magic eminescian, atunci cînd poetul preferă visarea unui timp sacru într-un peisaj colosal.

*

Magul-Decheneu descins din figurile eminesciene mai apare la *Mihail Sadoveanu* în evocarea sa *Creanga de aur* (vezi *Dacia*, cartea a IV-a a prezentului volum). Izvoarele învățăturii sale se situează iarăși la confluența mitologiilor orientale, întrucît Stamatin, inițiatul, pomenește despre „rînduielile de la Memfis", „ziua învierii lui Mitra ori a lui Osiris, după ce omul-Dumnezeu stă în întunericul de mormînt ai peșterii trei zile". Simbolul oului cosmogonic, însemnînd „soarele înoit și veșnicia vieții" se perpetuează în riturile Învierii, Sadoveanu fiind adeptul unei mitologii unice cu multiple ipostazări, dominate de arhetipuri ale inconștientului colectiv.

Formația eroului său epicizat începe sub privegherea „bătrînului din peșteră", venerat de „monahii lui Zalmoxis", retrăgîndu-se la patru ani în „muntele ascuns", „ca o comoară în șirul graniturilor". În fața noilor învățături Decheneul bătrîn are luciditatea celui ce descoperă compensator sensuri inițiatice străvechi, „puterea spiritului spre înțelepciunea cea mai presus de toate". „Sila" de a deschide noi biserici vine din Bizanț, încît Kesarion Breb, dăruit cu „ascuțimea spiritului" urmează să întreprindă marea sa călătorie, „cale lungă" în Egipet unde se va naște a doua oară. Aici viitorul Decheneu, al treizeci și treilea la număr, va prezenta marelui preot inelul bătrînului spre a rămîne șapte ani la „învățătura (...) cea din urmă și desăvîrșită" care

va „străpunge stînca materiei". Abia apoi, stăpînind știința „celor tainice", moștenitorul legilor lui Zamolxe se va opri în Bizanț spre a pătrunde „taina nouă" a creștinismului. Însoțit de „un om ascultător și cu braț tare din neamul dacilor", Breb urmează să-și continue călătoria pînă la înapoierea în peștera muntelui natal.

Poruncile bătrînului Decheneu urmează să fie concretizate epic printr-un scenariu al inițierii. Kesarion se remarcă prin înfățișarea lui de dac, frapantă pentru țara Bizanțului, „ochii lui de coloarea cerului răsfrînt în apa muntelui, o privire (...) pătrunzînd dincolo de fața lucrurilor", și prin „slujitorul lui (...) cu înfățișare de dulău ciobănesc". „Straiul alb", semn al sacrului, nu apare vreodată schimbat pe umerii stăpînului său. Singurătatea, el n-o caută în lumea dinafară: „Părea într-un pustiu al propriului său suflet". Pecetea revelației se traduce printr-o luminoasă detașare care-l așează pe Kesarion „în afară de patimile lumii", și pe care ajunge s-o simbolizeze vîltoarea coruptă a Bizanțului, stăpînit de „un demon al lăcomiei de argint și altul al nedreptății și silei, și altul al putreziciunii trupești". Inițierea înțeleptului melancolic, „călător din Egipet spre Dacia" privind curgerea vremilor spre scopuri misterioase mai are de întîmpinat un eros platonician într-o stilizare romantică. În fața Mariei de la Amnia, viitoarea „Împărătiță", Kesarion are o „vedenie a frumuseții eterne", „primind lovitura unei clipe, singură în veșnicie și nemuritoare". Cel denumit „egipteanul" sau „taumaturgul" pentru că știe „a ceti semnele pe care le-a pus Dumnezeu în lucruri și în oameni" îndură flacără iubirii la fel de intensă pentru Maria, — „o pătrunzătoare și dulce otravă a întregii ei ființe". Patima lui Kesarion înfrînge la un moment dat preceptele detașării: „Era într-un ceas de trudă lăuntrică și de răsucire pentru a domoli în el însuși o fiară". În lipsa vorbelor, el și Maria, caractere romantice, se rezumă la priviri mistuitoare: Maria ațintí „asupra lui ochii plini de bucurie ori de spaimă", iar Breb gîndește: „Inima mea te-a găsit (...) avem înaintea noastră veșnicia întristării". Situația epică (întronarea desfrînatului Constantin, alungarea împărătesei Irina și a preablîndei împărătese tinere, scurgerea timpului hărăzit viitorului Decheneu pentru popasul bizantin) conține premisa erosului tragic, marcat

prin neîmplinire romantică. Singurul dialog erotic al „egipteanului" cu „Împărătița" în ceasul „plecărilor și al despărțirilor" aduce încă un vechi motiv byronian: iradierea damnării ființelor iubite. „Mărită stăpînă, vorbi el (taumaturgul dac — n.ns.) cu voce moale, nefericirea nu ți-a adus-o purtarea Împăratului, ci iubirea mea". Un fatum aprioric guvernat de maleficie împiedică însoțirea: destinul cernit al reginei exilate și „legămintele" sacre ale viitorului Decheneu al lui Zamolxe. Consolarea stă în eternul Eros al spiritelor. „Iată, ne vom despărți", rostește în urmă Kesarion Breb. „Se va desface și amăgirea care se numește trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur care va luci în sine, în afară de timp".

Simbolul piric al iubirii nestinse va coexista cu celălalt, mineralul descendent al peșterii, unde între bolți de stîncă, slăbit și împuținat de așteptare, „bătrînul" mag își primește succesorul. Ceremonialul monahilor lui Zamolxis celebrează instaurarea ultimului Decheneu care intră în muntele ascuns renunțînd pentru totdeauna la chemarea caldă, luminoasă a iubirii.

Kesarion Breb, inițiatul care reunește legămintele castei preoțești dacice cu doctrina inițiatică a Egiptului și cunoscător al noilor învățături cu icoane, rămîne pe fundalul crud și feeric al Bizanțului, ca și pe acela montan-sălbatec al Daciei, un caracter romantic.

e. DEMONUL. ZBURĂTORUL.

Dacă magul reprezintă deziderațul romanticului de a dirija prin ocultism/idealism magic legile spațio-temporale, Demonul îi exprimă structura psihică văzută arhetipal. Damnarea și titanismul rebeliunii, geniul și frumusețea, seducția erotică îl fac prin anti-mitizare biblică un *caracter* prin excelență, erou al supraeului și al Sinelui. Zeci de glose au insistat asupra distorsiunii realizată de poetica respectivă față de dogma teologală care-și proiectase în figura Demonului atît concepția etică despre *rău*, cît și defulările unui imanar monstruos (Dante, pictorii Renașterii). Mitologia românească, mult mai expresivă decît viziunea oficializată a cultului, fixase în felul său organic apariția unui Satan gro-

tesc, „Balaur, șarpe, otravă, leu viclean, ucigaș" (Mozes Gaster — *Literatura populară*, 1893), compozit ca înfățișare atît în *Țiganiada* („Cu coarne în frunte, cu nas de cîne, / Păstă tot mîngiți cu neagră smoală"), cît și în frescele Voronețului.

Titanismul miltonian glorificînd „o ură nemuritoare, un curaj / Ce nu se va supune vreodată" în fața divinității tiranice reprezintă nucleul originar al anti-mitului biblic. De aici la *Faust* (Mefisto) sau la poemele lui Hugo, Byron, Vigny, Lermontov, Demonul va avea conturul ideal, implicîndu-se nu numai în figurile eposului romantic, ci și în receptarea personalităților cu identitate istorică precum Byron și Napoleon. Rebeliunea demonică și fascinația acesteia (subtextuală sau textualizată) va rămîne termen de referință pentru psihismul scriitorului și în egală măsură al erosului romantic. Mai mult decît atît, *lectura* istoriei va conferi marilor ei figuri din trecut (Alexandru Macedon, Decebal, Alexandru Lăpușneanu, Mihai Viteazul, Despot-Vodă) un fior satanic-napoleonian. Eroii secolului revoluționar, proscrișii, exilații, poeții, vor gravita, ca și haiducii, în jurul aceluiași arhetip mitic. Se poate prin urmare afirma că Demonul rămîne în cazul tuturor caracterelor (pe care le vom mai insera în prezenta carte), entitate polarizatoare prin gestul vertical al sfidării, prin aventura libertății totale revendicată într-o *situație-limită*, aceea a punițiunii inclemente.

Ion Heliade-Rădulescu rămîne cu toate acestea fidel mesajului dogmatic al trufiei sancționate, iar în plan estetic, modelului edenic/infernal dantesc. Romantismul nestructurat (atît teoretic cît și artistic) al acestui înaintaș se manifestă, iată, în ideologia caracterului conceput spre confirmarea eposului creștin. Pe fundalul edenului legănat de muzica sferelor și cîntări de harpe sub degete „de-azururi", se ivește discordant „prințul Arhanghel". Preferința arătată de Domn alesului său, Fiul, stîrnește în Satan un sentiment vindicativ: „a lui dumnezeire / Îl răscoli într-însul și n-o putu răbda". Efectele fiziologice ale orgoliului ofensat edifică asupra antipatiei, apriorică din partea poetului, întrucît „Sta mut marele-Arhanghel cu degetul la gură, / Privea în mărmurire și buzele-și mușca; / Fierbea trufia-ntr-

însul, fierbea figuri de ură; / Bătea tîmplele-i groaznic și chipu-i se roșa". Lectura lui Milton, pe care Heliade îl și elogiază explicit în *Anatolida*, se vădește în tabloul răscoalei duhurilor rele, stimulate de o alegorie feminină a Păcatului — „lipici impersonat" — născută din capul Arhanghelului rebel. Frumoasa „cu trupu-i îngeresc" sădește în duhuri dorința de „a se-ndumnezei" „Și sceptrul Preatăriei spurcat a mînui".

După erosul incestuos al demonului cu odrasla gîndului său rebel urmează „căderea dracilor" care abate la Heliade vigilența cenzurii morale spre a se lăsa în voia unei expresivități grotești. Poetul se arată aici (stimulat poate și de recomandările lui Hugo despre „buf" și fantastic) un artist inspirat al lexicului arhaic cules din vechile in-folii. Dezechilibrul universului care „bubuie" la „mînia" „Împăratului", focul „negru și roșu" purificator, oprirea sorilor care „se-ngrozesc" și finalmente fisurarea bolții („cerul se desface") anunță prăbușirea „dracilor". Sancțiunea va fi iarăși acceptată moral, întrucît, zice Heliade, „Cad toți *vinovații* și vijiie căzînd" (s.n.). Mult mai mult interesează relieful fizic al stampei, realizînd prin text literar un *horror vacui* absolut propriu pînzelor Renașterii (de pildă Peter Breughel, *Prăbușirea îngerilor răzvrătiți*). Căderea lentă și pierderea atributelor divine anunță intrarea solilor luminii în negrul beznelor animaliere. Lexicul și topica arhaizantă realizată prin inversiuni servesc perfect fabula mitică: foștii arhangheli „Pică, și se schimbă pe cît ies din cer: / Capete de înger, de demoni picioare, / Aripă cerească una se mai vede, / Alta, infernală, la vale-negrește; / Spaimă la alți capul în besnă precede. / Talpele, lumină în cer mai lucește — / Neagră, fumegîndă acum sunt volvoare!" Străbătînd „vrăjbite elemente", „Amestecul, robirea și uetul trupesc" ceata pedepsită propagă numele trufașului conducător: „Satan! răsună cerul, Satan! se-nalță, pică; / Satan! din sferă-n sferă, și-n haos urlă-au!" Tărîmul infernal, „tartarul", „de foc un ocean" primește căderea: „Și demonii tot pică / Cei mari și mai nainte, din toți greu Satan". Conform cu spiritul teologal, Heliade (pionier, în plan existențial, al revoluției române) extinde condamnarea rebeliunii demonice asupra marilor mișcări sociale, odrăslite de infern: „D-aicea scremé Iadul și prinții făr-de-lege, / Noroadele rebele aici

se zămislesc". Antipatia față de Demon și, respectiv, față de „noroadele rebele" reprezintă o aberație în secolul istoriei romantice caracterizînd în schimb conservatorismul scriitorului. În sens estetic, pe Heliade nu-l interesează atît caracterul Demonului, cît plastica prăbușirii justițiare pe care o evocă magistral.

Mihai Eminescu va exprima, dimpotrivă, plenar, ideologia romantică a acestui arhetip. Atitudinea spirituală și conștiința de sine, orgoliul titanic-genialoid, curajul rebeliunii, dilatarea eului și melancolia sînt tot atîtea motive care justifică sfidarea divinității. Monarhul uranic apare orb și surd în fața meritului și supremației evidente, ca și în fața unei strălucite frumuseți. Departe de monstruosul infernal (dantesc) pe care Heliade îl atribuia rebelului, Eminescu își va înzestra eroul (prin anamorfozare) cu seducția titaniei melancolice. Privirile de foc ale ochilor negri, părul „negru-strălucit" zburlit „cu o genialitate sălbatecă" reclamă raportarea lui Toma Nour la un „poet-ateu", iar apoi la însăși imaginea Demonului romantic înzestrat cu seducție maximă. Portretul mult comentat implică raportarea polemică la viziunea teologală renascentistă. Iată, prin urmare, că personajul prozei sale i-l amintește lui Mihai Eminescu pe „unul din acei îngeri căzuți, un Satan, nu cum și-l închipuiesc pretorii, zbîrcit, hidos, uricios, ci un Satan frumos, de o frumusețe strălucită, un Satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, și iadul îndărătnicia — un Satan dumnezeiesc, care trezit în cer a sorbit din lumina cea mai sîntă, și-a îmbătat ochii cu idealurile cele mai sublime, și-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepțiunea." Exilul din celest în teluric, din eden în infernul realității deschide aria mult mai largă a caracterului spre simbolul obținut prin maximă subiectivizare. „Căderea" se poate datora tragicului timp revolut, ca și experienței ce alungă inocența primordială. Oricum, geniul și rebeliunea, demnitatea și titanismul rămîn coordonate esențiale ale satanismului eminescian.

Victima cea mai reprezentativă a divinității, alături de Cain, Adam, Prometeu, Euforion și Ahasverus, Demonul eminescian atrage sufragiile poetului prin resortul romantic

Scanned with OKEN Scanner

al titanismului: „O, Demon, Demon! Abia acum pricep / De ce-ai urcat adîncurile tale / Contra-nălțimilor cerești; / El a fost rău și fiindcă răul / Puterea are de-a învinge... 'nvinse. / Tu ai fost drept, de-aceea ai căzut. // Tu ai voit s-aduci dreptate-n lume; / El e monarc și nu vrea a cunoaște / Decît voința-și proprie și-aceea / E rea. Tu ai crezut, o, Demon / Că în dreptate e putere. — Nu, / Dreptatea nu-i nimic fără putere." *(Demonism)*

Obiectivîndu-l pe același personaj în cadrul unei trame epice, violent romantică prin ideație și antiteză, Eminescu îi dă în *Înger și demon* ipostaza unei întruchipări terestre. Prezența eroului în clar-obscurul unei biserici, motivată prin fascinația „îngerului" care „fiică e de rege", prilejuiește un portret întrutotul conform cu figura ostracizatului. „Doma întristată" sau „biserica pustie" unde se aude „a copilei rugăciune" constituie un spațiu nocturn prea puțin luminat de „făclii" și lumînări cu „ochii roșii". Tăcerea pătrunsă de sfîrîitul făcliilor și de murmurul fetei infuzat ca „tainic șopotit" beznelor de sub boltă, condiționează apariția statuară a Demonului melancolic. Emanație a tenebrelor, accentuată de pletele brune, atribut al virilității fascinante, acesta apare pe fundalul contrastant al marmurei, semnalată ca totdeauna la Eminescu prin participiul „mărmurit". „Cufundat în întuneric, lîng-o cruce mărmurită, / Într-o umbră neagră, deasă, ca un demon *El* vehează, / Coatele pe brațul crucii le destinde și le-așează, / Ochii cufundați în capu-i, fruntea tristă și-ncrețită. / Și bărbia lui s-apasă de al pietrei umăr rece. / Părul său negru ca noaptea peste-al marmurei braț alb, / Abia candela cea tristă cu reflexul ei roz-alb / Blînd o rază mai aruncă ce peste-a lui față trece". Frumusețea strălucită și melancolia care alcătuiesc seducția satanică erotizantă se completează totodată prin rebeliune socială. Demonul se arată a fi un Poeta Vates sau un proletar pe baricadele revoluției, întrucît „*El* răscoală în popoare a distrugerii scînteie / Și în inimi pustiite samănă gîndiri rebele". „Înger, rege și femeie" (adversă teologal, social și biologic Demonului), „*Ea*" îl consideră erou apt să dinamiteze inerția spirituală și socială prin acțiune revoluționară, „mișcînd poporul cu idei reci, îndrăznețe". Accelerînd mecanismul temporal, Demonul imprimă *clipei* latența de a deveni viitor: „El prezentul îl

Scanned with OKEN Scanner

răscoală cu-a gîndirilor lui faimă / Contra tot ce grămădiră veacuri lungi și frunți mărețe". Ideologia socialistă face din marele rebel un proletar înflăcărat conducînd mulțimile în bătăliile claselor antagonice. Imaginea-portret se arată astfel înrudită cu „batalioane a plebei proletare" adunate sub „flamura cea roșă cu umbra-i de dreptate". Pecetea damnării rezidă în simbolismul nocturn și piric al personajului, unificat astfel cu a doua metamorfoză a Luceafărului: „El ades suit pe-o piatră cu turbare se-nfășoară / În stindardul roș și fruntea-i aspră-adîncă, încrețită, / Părea ca o noapte neagră de furtune-acoperită, / Ochii fulgerau și vorba trezea furia vulgară". Desigur, în *Înger și Demon*, Lucifer are căderea de a deveni istoric prin participarea la mecanismul social. Ceea ce-l leagă de marele arhanghel, rămîne rebeliunea împotriva ordinii prestabilite.

Dar chiar în poemul eminescian semnalat există cealaltă latură a satanismului romantic, seducția erotică. Puritatea angelică îi cade pradă în virtutea, încă o dată, a polarizării ideologic-stilistice realizată prin antiteză. Magnetismul celor doi poli reprezintă în sine o gravitare predestinată: „Se iubesc...Și ce departe sînt deolaltă amîndoi!" Augmentînd iubirea îngerului, distanța impusă caracterelor nu face decît să-i adîncească celei dintîi adorația: „În a sufletului taină ea iubea. Clar și încet / Se ivea fața de demon fecioreștilor ei vise". În cele din urmă poemul eminescian acceptă soluția sentimentală, curentă în poemele franceze ale epocii, — a redempțiunii satanice prin iubirea îngerului, solie a clemenței divine. Replica demonului se încadrează într-o scenetă iarăși conformă cu situația epică preferată. „Într-o lungă agonie" solitarul rebel, răsculat „Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-mbrăcate / Cu-a lui Dumnezeu numire" își evocă trecuta inocență („Cît amor de drept și bine. / Cîtă sinceră frăție"). Situația-limită regizată romantic (boala mortală, solitudinea, căderea) va fi spectaculos răsturnată de „argintoasă umbra nalt-a unui înger" care „Ceasul ultim îi împacă". Strofa finală enunță concilierea antitezei apriorice (demon/divinitate) prin religia iubirii: „Am urmat pămîntul ista, vremea mea, viața, poporul, / Cu gîndurile-mi rebele contra cerului deschis; / El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis / Pre un înger să mă-mpace, și-mpăcarea-i e...amorul". Demonul ca prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiu al negației, așa cum îl enunță și Goethe într-un celebru vers, își abjură structura malefic-rebelă, pe altarul supremei armonii erotice la Eminescu.

Și totuși erosul demonic, pe lîngă sacralizarea damnării induce fascinația carnală. Mult glosat, poemul lermontovian imaginează în același sens întrupări onirice la căpătîiul Tamarei (*Demonul*), iar fantoma obsedantă, de o „nepămînteană frumusețe" cu „ochii tandru-arzători", o cufundă pe eroina lui Shelley într-o „ucigașă fericire" ("a wild dissolving bliss") evident „sălbatecă" *(Revolta Islamului)*.

Romantismul românesc, apelînd în plus la reprezentările inconștientului colectiv, va suprapune peste caracterul pe care îl urmărim mitul Zburătorului. Din zmeu iradiant, uranic, eroul devine un tînăr strălucit, certificînd natura sa demonică. „În baladele metamorfozelor, scrie Hasdeu, seducătorul, principiul cel rău nu poate fi decît Satan" *(Cărțile poporane ale românilor*, II 1879*)*. *Mitologia* lui T. Pamfile consemnează același punct de vedere, precizînd identitatea inițială a duhului erotic — șarpe, bălaur înaripat, pară sau sul de foc ce scoboară noaptea pe coș, cînd se preface în om. Acest demon folcloric coincide cu fizionomia eroului romantic, întrucît are fața „aprinsă" și ochii negri (Un manuscris apocrif, Acad. Română, 3418). Dar și Demonul, principiul tradițional, derivă din sfera erotică, putînd fi invocat în descîntece spre a-l găsi pe ursitul fetei, cel de „Dumnezeu menit". Confuzia, repudiată de creștinism, dovedește labilitatea reprezentărilor populare, mai degrabă mitologice decît teologale. Însuși Cantemir considerase credința în Zburător o dovadă despre „necurăția cea veche", despre „zei necunoscuți" ce derivă din „idolii cei vechi ai dacilor". Urmările metamorfozelor nocturne sînt tînjirea deseori letală, numită „lipitură", semnele psihastеniei și ale unei isterii erotice.

Cezar Bolliac ne lasă o primă încercare de integrare a acestui mit în literatură, Formula constă în dialogul dintre o „vecinică" și fata nubilă. Interogațiile femeii știutoare a semnelor bolii conturează de fapt superstiția însăși.

Scanned with OKEN Scanner

„Copila" veselă, însetată de „joc", „danțuri" și șezători, „pătimește" și plînge din motive știute: „De ce slăbești, copilă? / De ce-ai îngălbenit? / De ce de joc ți-e silă / Ș-atît te-ai ofilit?". Buzele „pîrlite", mușcăturile duc la concluzia previzibilă: „Fetiță, / Eu crez c-ai zburător!" Notăm că aici boala are chiar numele duhului, și nu „lipitură", sinonimul preferat de Heliade. Răspunsul fetei confirmă la Bolliac presupunerea despre „Un june" bîntuindu-i nopțile ("Îl văz în somnul meu"). Erosul se rezumă la concupiscențe violente („Mă strînge, mă ciupește, / Mă mușcă plin de foc"). Ca orice duh necurat, demonic (strigoi, vîrcolac), zburătorul va fi alungat de razele soarelui: „Dar ziua cînd să iasă, / El piere ca năluc".

Modalitatea dialogului și formula orală potrivite cu lumea satului românesc nu au ajuns însă la Bolliac pregnantă estetică, suferind în plus de platitudine lexicală. Spiritul malefic nu apare prin întrupare, spre a constitui un *„caracter"*, ci rămîne subiectul discuției, răspunzînd la schema cunoscută pe care i-o atribuie gîndirea magică.

Ion Heliade-Rădulescu are meritul de a fi realizat pionieratul arhetipului în cunoscuta sa baladă. Spațiul de desfășurare a erosului demonic va fi satul românesc, matrice a mitologiei, cufundat în taina nocturnului. Receptacol al demonologiei, Florica va încerca remediile rituale (vraciul, babele, vrăjitorii satului, descîntecele) la sfatul matern. Cum prezența nevăzută a zburătorului îi trezește voluptăți carnale („prin vine un fior"), Florica nu dorește de fapt vindecarea, „lipitura" conjugînd spaima cu plăcerea. Extrem de cunoscutul pastel al înserării dezvăluie la o lectură atentă prezența inconștientului colectiv camuflat de picturalul bucolic. Lumea nocturnă și care „visează cîte-aevea n-a visat" relevă gîndirea magică pe cînd „Încep a luci stele rînd una cîte una / Și focuri în tot satul încep a se vedea". Atunci, într-un vers ce prefigurează cantilena rimelor eminesciene, se enunță semne ale unui fantastic de rău augur: „Tîrzie astă-seară răsare-acum și luna / Și cobe, cîteodată, tot cade cîte-o stea". Tăcerea, condiție a magicului oniric instaurat după animația amurgului rural, va precede întruparea duhului epicizată prin dialogul „suratelor" Cea dintîi ipostază demonică, „vro pacoste de zmei", are semnal-

Inv. 194727

Scanned with OKEN Scanner

mente pirice, „lumină iute ca fulger trecătoare" și „urme de schintei". Tabuizarea onomasticii trimite iarăși la identitatea enunțată („împelițatu'", „bată-l crucea", „spurcatu'") ca și anamorfoza animalieră fantastică — „Balaur de lumină cu coada-nflăcărată". Aterizarea duhului „drept pe coș" lasă babelor latitudinea de a imagina antropomorfismul erotic al acestuia devenit „june cu dragoste curată" și „Ca brad un flăcăiandru și tras ca prin inel". Urmează indiciile bolii semnalată prin paloare, anemie, devitalizare, dar mai ales obsesia devorantă. Visarea cu ochii deschiși a Floricăi se numește în medicina populară „lipitură", boală de origină magic-păgînă, pe care *Dicționarul* lui I. -A. Candrea o explică savuros: „Boală din dragoste sau din frică, care face pe bărbați sau femei să tînjească, să-i ia cu fiori, să sufere de piroteală etc.; bolnavul de lipitură sare din somn și slăbește văzînd cu ochii".

Demon autohton, reptilă uranică avînd darul proteic al levitației și al metamorfozei, acest caracter mythistoric urmează o carieră vastă în poezia noastră romantică.

Vasile Alecsandri își orientează balada spre o altă viziune mitică. La el „Sburătorul", geniu nevăzut, pîndește fetele în lunci și le sărută „pe furiș". Adevărat că și plîngerea Floricăi lui Heliade descifra aceeași prezență „pe potecuță la iarbă colo-n crîng", pînă la realizarea metamorfozei nocturne. La Alecsandri însă demonul românesc despre care sporovăiesc „gingașele fete" pare mai degrabă un silf care le sărută „Și pe frunte și pe gură". Semnul magicului rămîne totuși instaurarea nocturnului, întîi „Raza zilei ce apune", apoi ivirea duhului „Cînd e umbra mai adîncă". Laitmotivul păstrează ca semn al misterului precizarea „Spune-n lunca-*n-tunecată* / Nu-ntîlnișî pe Sburătorul?". Finalul renunță însă la fantasticul sugerat pînă acum prin apariția a „Doi voinici cu negre plete", în care descifrăm haiduci cu alură seducătoare, alți eroi ai eposului popular.

Mihai Eminescu înclină să facă din demonul său, Călin, un Zburător al satului românesc, chiar dacă mireasa lui este fiică de „crai bătrîn", iar pruncul nelegiuit, „Un pui de prinț". Întîia sosire a „voinicului" lasă în urmă „zidiri de cetățuie", „Unde zidul negru într-un arc a-ncremenit".

Scanned with OKEN Scanner

„Castelul singuratic" se remarcă de altfel prin jocul clar-obscur al volumelor și bolților (gotice) sub „luna moale". Nu ne miră această sinteză a arhitecturii „nordice" cu lexicul țărănesc și „coliba împistrită" din pădure, cu alte cuvinte un univers romantic livresc și autohton-rural totodată. Pasul zburătorului țintește „ietacul tăinuit". Aici „doarme fata de-mpărat ;/ Înecată de lumină e întinsă în crivat". Marcînd momentul mitului românesc dar și pe acela al erosului satanic, întîlnirea are loc în somnul fetei. Portretul are grație botticelliană nelipsită de senzualitate. Instinctul îngerului eminescian, carnal în inocența sa, va fi trezit de sărutarea seducătorului: „El în brațe prinde fata, peste față i se-nclină, / Pune gura lui fierbinte pe-a ei buze ce suspină". Semnul sigur al trecerii duhului apare a doua zi, cînd fata în „oglindă-ale ei buze vede vinete și supte". Atunci, admirîndu-se cu voluptate narcisiacă (metaforă explicit dezvoltată) „frumoasa fată" enunță esența erosului mitic: „Vis frumos avut-am noaptea. A venit un zburător / Și strîngîndu-l tare-n brațe, era mai ca să-l omor...". Laitmotivul invocării, *„Zburător cu negre plete*, vin' la noapte de mă fură" sau *„Zburător cu plete negre*, umbră fără de noroc" indică tipologia fizică a demonului brun. Aluzia la damnarea implicită din versul anterior, ca și altul, „O, tu, umbră pieritoare, cu adîncii, triștii ochi", configurează fascinația seducătorului melancolic. El află în iubirea îngerului „un dor", „o dulce jele", farmecul dureros eminescian.

Dispariția (nemotivată) a Zburătorului, receptată în virtutea caracterului său supranatural și ostracizarea fetei se enunță prin lexicul arhaizant („Alungat-o ai pe dînsa" „tu trimiți în lume crainic") al diatribei adresată acelui „crai bătrîn fără de minți". Dimpotrivă, regăsirea „tinerei neveste" cu copilul apare precedată de suspinul pădurii selenare (peisaj nocturn inițial), momentul liric marcat de vocea apei („Singuratice izvoare fac cu valurile larmă"). Laitmotivul Demonului folcloric nu mai apare în monologul fetei, ci al poetului moralizator: „Șapte ani de cînd plecat-ai, *zburător cu negre plete*, / Și-ai uitat de soarta mîndrei, iubitoarei tale fete!" Iarăși, dialogul „băietului" cu noul sosit desemnează un spațiu etnografic cert (— „Bună vreme, măi băiete!" — „Mulțămim, voinic străin!" / — Cum te cheamă, măi copile?" — „Ca pe tată-meu — Călin; / Mama-mi spune

cîteodată, de-o întreb: a cui-s, mamă? / Zburătoru-ți este tată și pe el Călin îl cheamă".) Interiorul țărănesc cu „laiță", „opaiț", „vatră" cu turte puse la copt, „grindă", „icoană afumată", „cuptiorul uns cu humă" și cu „coșcovii păreți" se armonizează cu dialogul mai sus citat, revelînd totodată preferința poetului pentru vechime și decrepit somnoros („mocnitul întuneric", „mireasmă pipărată", un „hîrb de roș opaiț"). Cît despre cei șapte ani de absență, ei intră în cifrele fatidice ale basmului. Aceeași somnolență erotizantă a apelor silvane precede „nunta gingașei mirese". Mitul Zburătorului se transferă într-un epilog fericit de basm; suferința fetei rămîne uitată în ritualul care personifică „luminătorii" celebrînd iubirea în proiecții cosmice: „Nunul mare, mîndrul soare și pe nună, mîndra lună". Perechea fericită, mai cu seamă mireasa poartă amprenta stilizării romantice: „Îi foșnea uscat pe frunze poala lung-a albei rochii, / Fața-i roșie ca mărul, de noroc i-s umezi ochii; / La pămînt mai că ajunge al ei păr de aur moale / Care-i cade peste brațe, peste umerele goale". Armonia sentimentului cu formele naturii, fie vegetală (pădurea, izvorul, lacul), fie miniaturală, a faunei (nunta gîzelor) interzice finalul sumbru al mitului demonic autohton. În locul sfîrșitului explicit sau implicit al eroinei poetul proiectează feeria ciclului erotic reînnoit prin întoarcerea Zburătorului transformat în Făt-Frumos.

Luceafărul / Lucifer sau Hyperion uzează de proteismul Zburătorului spre a deveni material și deci compatibil cu „prea frumoasa fată". Pînă aici, ca și prin spațiul oniric al invocărilor, *Luceafărul* își vădește înrudirea cu poemul anterior, *Călin*. Mult mai adîncă se arată însă esențializarea simbolică de la eposul fabulos al mitului /basm la drama spiritului cuprins de o criză dionisiacă (G. Călinescu).

Natura duală a Demonului eminescian romantic (livresc/biblic/occidental și, prin anamorfozare folclorică, Zburător) se arată de o complexitate maximă în polisemantismul ei. Identitatea apriorică, arată și Tudor Vianu în *Poezia lui Eminescu*, este indubitabil satanică, idee care nu mai cere, credem, alte argumentări. Îngerul acvatic se poate nutri (pe lîngă obiceiuri de Zburător) din existența altor spirite ale mitologiei românești: un Zîn al mărilor, Știma apei, Cel-din-Baltă. Acesta din urmă, duh al credințelor bucovinene, are părul blond și ochii albaștri, similar cu

Scanned with OKEN Scanner

eminescianul „tînăr voevod / Cu păr de aur moale". Principiul piric al genialității apollinice (solare) și dionisiace (nocturne) marchează regalitatea specific-demonică. Pletele negre și focul spiritului monarhic, „Un mîndru chip", se naște „din a chaosului văi" prin hierogamia Soarelui și a Nopții. Demonul regal iradiază un caloris insuportabil pentru ființele comune precum Cătălina: „Pe negre vițele-i de păr / Coroana-i arde pare, / Venea plutind în adevăr / Scăldat în foc de soare". De aici palinodia fetei: „Mă dor de crudul tău amor / A pieptului meu coarde; / Și ochii mari și grei mă dor, / Privirea ta mă arde". *Focul* și *privirea de foc* reprezintă expansiunea spiritului superior ce nu acceptă umilința și aservirea. Acest simbolism piric al genialității se concretizează și în adresarea către Demiurg: „Reia-mi al nemuririi nimb / Și *focul din privire*, / Și pentru toate, dă-mi în schimb / O oră de iubire" (s.n.). Supremația spiritului, melancolia, misterul luciferic, ca și paloarea, atribute ale damnatului romantic, sînt întrunite în metamorfoza secundă a demonului statuar: „Din negru giulgi se desfășor / Marmoreele brațe, / El vine trist și gînditor / Și palid e la față; // Dar ochii mari și minunați / Lucesc adînc himeric, / Ca două patimi fără saț / Și pline de-ntuneric".

Demonia genialității, tradițională în romantism (ceea ce am văzut anterior) se conjugă cu gravitația erotică, la Eminescu, a spiritului „nemuritor și rece" spre efemerul teluric. Aici, în spațiul nocturn al visului, întîlnirea devine posibilă, spre deosebire de apollinicul solar ce argumentează mai ales incompatibilitățile, indicînd însoțirile comune dictate de biologie. Momentul mitic al Zburătorului intră astfel în caracterul Demonului eminescian cu natura sa cosmobiologică. De aici rezultă transcenderea simbolică provenită din insubordonarea în fața schemei tradiționale și păstrarea elementului demonic-autohton numai în măsura în care devine necesar omologiei.

Alexandru Macedonski face saltul simbolist spre demonia perversă baudelaireiană a senzualității: „Ești tot ce e ispititor: plasticități de corpuri goale, — / Și zbor spre cer și voluptăți ce sunt titanice răscoale". Senzualitatea constituie în *Imn la Satan* un mobil omnipotent, exprimat, ce-i drept, în versuri deseori plate. Mult mai inspirată se arată a fi

Scanned with OKEN Scanner

celebrarea eternului rebel, într-o cheie retorică adecvată: „Oh... singur rodnic peste tot, cînd spargi a cerurilor boltă / Şi plumb topit în ea ţişneşti a vieţei aprigă revoltă". „Proteu" al dinamismului universal („sabie şi torţă"), demonul macedonskian va încarna şi el elementul piric al titanismului: „Arhangehl *de-aur şi de foc*, / Tu-nsămînţezi Dumnezeirea, / Urmîndu-ţi vecinic siluirea (...) Urmează-a ta împărăţie / Şi prăvăleşte-orice Olimp". Laitmotivul poemului, „Cînd ai lipsi, ar fi tăcerea şi nemişcarea şi robia", subliniază analogia cu principiul vital însuşi, rezidînd în negarea inerţiei şi subordonării.

Fibra satanică a poetului romantic îl înscrie în aceeaşi tipologie, fără a realiza de astă dată extrapolări epico-simbolice. Reducînd şi subiectivizînd alteritatea demonică, poetul şi-o anexează (precum la începuturi, Byron), devenind el însuşi unul din „caracterele" damnării. O anume serie în lirismul secolului trecut (Bolliac, Catina, Sihleanu, foarte tînărul Eminescu) îşi asumă hohotirile şi fatumul tenebros, damnarea şi rebeliunea lui Conrad (Corsarul), Lara, Manfred, ironia acidă a lui Don Juan, pe fundalul negării mefistofelice. După cum se acceptă unanim, dihotomia poetului satanic (Byron) faţă de cel elegiac-serafic (Lamartine), fapt enunţat într-o notiţă de C.A. Rosteti (*Condiţia poeţilor în Principate* la 1842), avem şi noi o asemenea pereche exponenţială.

Cei doi prieteni, *Ioan Catina* şi *Constantin Aricescu*, dedicîndu-şi poemele reciproc, se caracterizează în sens divergent. Catina îşi asumă satanismul (byronian), fiind certificat de adnotarea prietenului la capătul cărţii tînărului ftizic. Iată deci că sub imperiul modelului ales, Catina apare atins de un „scepticism fatal". În *Efectele decepţiunii* de C. Aricescu ideea se versifică astfel: el, Catina, „chiar din leagăn purta germul maladiei cei fatale, / Şi care fu agravată de doctrina lui Biron, / Ce credea că lumea este opera unui demon". Nu uităm că Lamartine scrisese *L'homme*, poemul celebrării satanicului Byron, dar şi al încercării de a-i corecta scepticismul. La rîndul său în poemul dedicat *(La Amicul Aricescu)*, Catina îl numeşte „îngerul speranţei" cu „caracteri de lumină", iar pe sine *„demonu-ndoielii"* (s.ns.) sub regim nocturn („trăsuri negre").

Scanned with OKEN Scanner

Clamînd „sălbateca durere a tristului Biron" (sic!), Alexandru Sihleanu nu face altceva decît să sublinieze titania luciferică a poetului englez. Tînărul Eminescu, violent retoric, baroc și iubitor de antiteze (T. Maiorescu) își declamă „cumplita mea durere", „nebunul meu amor", rîvnind omnipotența regală, satanică și divină: „De ce nu sunt un rege să sfarm cu-a mea durere, / De ce nu sunt *Satana*, de ce nu-s Dumnezeu. / Să fac să rump-o lume ce sfîșie-n tăcere / Zdrobit sufletul meu" (*Amorul unei marmure*). Ierarhia tipic romantică (miltonian-byroniană") îl face să-l așeze pe arhanghelul rebel înaintea atotputernicului.

Rezumînd, subiectivizarea demonului devine atitudinea fundamentală a poetului inconoclast care se vede blestemat, izgonit din eden, condamnat inclement și arbitrar, melancolic, seducător, genial, solitar și titanic.

*

Acest fel de identitate abisală, și nu atît obiectivarea demonului într-un *caracter* supraviețuiește în poezia și gîndirea interbelică.

Lucian Blaga, adept al ontologiei luciferice, condiționare a creației geniale, o alătură de principiul divin. Convietuirea iadului cu raiul simbolic scindează eul artist, desferecînd în același timp forțele genetice prin dialectica afirmației și a negației. Interogațiile privind suprapunerea fertilă a antinomiilor se enunță în *Pax Magna*, ilustrînd titanismul romantic al volumului de debut. Tentat să se considere atom divin demn de prosternare („picur de dumnezeire pe pămînt", „idol"), poetul rezolvă omologia prin ipostazarea focului („aprinse dimineți de vară", „văpaia zilei"). Dimpotrivă, telurícul rece, mineral, ostil („în nopți adînci de iarnă"), cu „lupi prădalnici pe pămînt", are voci nocturn-demonice. Ele „strigă ascuțit din întuneric / că dracul nicăieri nu rîde mai acasă ca-n pieptul meu". Împărțind ființa eroului liric, principiile supreme („Dumnezeu și cu Satana") constituie cu toate acestea emisfere etice disjunctive, „credința și iubirea și-ndoiala și minciuna". Eposul *Genezei* vine să contureze polarizarea, întrucît poetul include aluzia biblică la lupta „îngerilor" cu simbolul ispitei, „șarpele", pîndind, cel din urmă la rîndu-i să muște „călcîiul adevărului".

Scanned with OKEN Scanner

Complicînd asemenea dihotomii prin drama creatorului, Meșterul/poet se lasă persuadat de erezia lui Bogumil întrucît „bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sunt frați". Porunca jertfei, crudă în sublimul ei tragic, are natură dualã, dar mai cu seamă una a rebeliunii neobosite. Manole însuși consideră nevoia creației, luciferică, și deci antinomică serafului apollinic: „Dacă aș avea glas de înger, aș cînta vestindu-vă. Dar glasul meu e glas de diavol, tulbure și răgușit, răsună ca o trîmbiță rea. De ce nu am glas de înger, pentru ca vorbele mele abia icnite să pară cîntec? De ce nu am pene înalte de înger, pentru ca tot ce vi se cere prin mine să vi se pară un basm?" Principiul demoniei geniale determină drama, necesară în lumina eternului estetic.

Tudor Arghezi implică mai cu seamă în *Psalmii* săi paradoxali, ai „tăgadei" mai mult decît ai „credinței", o rebeliune a reexaminării. Dumnezeu va fi căutat spre a fi supus probei fenomenale, lucru firesc la acest poet al imaginarului teluric și organic. Acceptarea și coabitarea cu ideea divinului nu-l face pe eroul liric să pară, în așteptarea Logosului întrupat, mai puțin „crîncen și scîrbit". Orgoliul monarhic, pe lîngă structura apriorică temperamentală, î-l conferă conștiința creației, și ea luciferică, invadînd *Psalmii* prin simboluri, semne ale cîntării, ca „viori", „lăuta", „trîmbițele mele", „focuri sfinte" ale „copacului pribeag", „cîntecele grele".

Estetic, subiectivizarea demoniei din *Psalmi* dă roade mult mai convingătoare decît încercarea de a-l obiectiva pe eroul rebel al mythistoriei romantice. Efortul poetului pare îndreptat în *Satan*, mai curînd spre sugerarea gigantismului fizic: „Gol în imensa zare, tăcut și gînditor, / Cu brațele păroase la piept, făcute cruce". Adîncimea privirii, fascinantă („ochii, rîpi de umbră" și „ochiul lui de foc") se alătură simbolismului piric celest, ambele atribute încă ale Luceafărului întrupate în „bărbatul uriaș" al lui Tudor Arghezi: „Deși nămiez, în umbra-i, culcată peste mare / Ca dîra unei neguri în care se răsfrîng, / Văzui cum firmamentul roiește și tresare / Din mii de candelabre aprinse din adînc". Aflat într-o luntre albă „pe malul talazelor latine" eroul liric încearcă în fața arhanghelului regal căzut, sentimentul sacrului: „Eu ridicai lopata în semn de datorie /

Scanned with OKEN Scanner

Și m-am sculat din luntre, de jos, ca să-l salut, / Scoțînd pentru cinstire albastra-mi pălărie / Ca-n fața unui rege ce trebui-cunoscut".

Autoportretul cel mai convingător în sensul satanismului (încă miltonian) ne pare a rezida în psalmul *Sînt vinovat...* Sfidarea interdicțiilor figurate prin imaginea cetății prădate sub „Steagul nopții desfășat cu stele" îl conturează pe încrîncenatul rebel „Cu brațu-ntins, cu pumnu-nchis". Între bunurile refuzate („trofee"), „cîte-o femee / Cu părul de tutun", va fi răpită, conform cu ritul erosului demonic. Decalcul arhetipului „vinovat" de a fi „rîvnit / Mereu numai la bun oprit" se extinde asupra configurației spirituale. Starea funciară a demonului, insatisfacția, insubordonarea, neliniștea metafizică sînt corosive: „În blidul meu, ca și în cugetare / Desprins-am gustul otrăvit și tare". Materia inert-minerală, nocturnă, adîncă, provoacă nevoia ripostei prin dinamismul rebel al focului, al aventurii sublime, solitare și titaniene. Menirea demonului este de a dinamita teluricul peren în cele mai caracteristice viziuni argheziene: „Mă scald în gheață și mă culc pe stei, / Unde dă beznă eu frămînt scîntei / Unde-i tăcere scutur cătușa, / Dobor cu lanțurile ușa. / Cînd mă găsesc în pisc / Primjedia o caut și o isc, / Mi-aleg poteca strîmtă ca să trec, / Ducînd în cîrcă muntele întreg". Miturile lui Sisif și Atlas se înscriu în acela al caracterului central, dizlocînd limita, claustrul, calea comună de acces, clipa anchilozantă a satisfacției.

După această psihanaliză a negării ca provocare din partea non-eului („bunurile toate"), urmează confesiunea deplină a icnonoclastului. Abia aici identitatea demonică va fi deplin asumată de urmașul atît al heliadescului arhanghel, cît și de acela al demonului eminescian': „Păcatul meu adevărat / E mult mai greu și neiertat. / Cercasem eu, cu arcul meu, / Să te răstorn pe tine, Dumnezeu! / Tîlhar de ceruri, îmi făcui solia / Să-ți jefuiesc cu vulturii tăria". Anamorfoza vînătorului cu șoim prezentă și în alți psalmi, se radicalizează aici prin violența unui „tîlhar de ceruri" înarmat cu „arc" spre a „jefui" spațiul celest interzis populat cu insemne monarhice „vulturii". Interdicția divină nu modifică, ci dimpotrivă, potențează forța explozivă a rebeliunii demonice: „Dar eu rîvnind în taină la bunurile toate, / Ți-am auzit cuvîntul, zicînd că nu se poate".

Scanned with OKEN Scanner

Marea antiteză — tirania dogmei și faptul continuu de a „rîvni", sîmburele caracterului demonic, organizează întreaga structură a acestui *Psalm*, dintre cele mai frumoase succesiuni ale romantismului nostru.

Dacă e, orientînd participarea acestui *caracter* la istoricitatea formelor literare, să-i privim diacronia, vom constata trecerea obiectivării în subiectivizare. Dacă la început demonul rebel (socialmente) sau ipostaza în spirit erotizant (Zburător) avea funcție epică, de personaj mitic sau antropomorfizat, el ajunge să reprezinte o anume propensiune a psihismului romantic, satanismul titanic. Această configurare o vor împărtăși eroii prozei române clasice (Alexandru Lăpușneanu, Lică Sămădăul, Ion al Glanetașului), ai dramei istorice (Despot-Vodă, Răzvan, Mihai Viteazul, Vlaicu-Vodă, Danton), și chiar uneori, eroii romanului contemporan (la Marin Preda, — Victor Petrini, eroii lui Nicolae Breban, Augustin Buzura, Octavian Paler).

f. UN MIT VOIEVODAL: MIHAI VITEAZUL

Istoria națională oferă imaginarului romantic eroi nu mai puțin reprezentativi. Ștergînd „colbul" de pe filele mucede ale „scripturelor române", privirea scriitorului român de acum un secol a desprins din vuietul prafului de pușcă efigiile voievodale pe care le-a supus unei mitizări/subiectivizări instantanee. Eroii naționali au devenit astfel eroi romantici, întrunind elemente călinesciene precum „vitejie nebună", „un sentiment de sine acut subiectiv, de unde orgoliul" și, adăugăm noi, o vocație mesianică irepresibilă.

Față de sacrele nume firesc înregimentate în această serie (Bogdan, Ștefan cel Mare, Petru Rareș dintre Mușatini, Negru-Vodă, Mircea cel Bătrîn, însuși Mihai dintre Basarabi, Ioan Vodă cel Cumplit), condiționarea psihismului romantic de tip napoleonian se arată satisfăcută pe deplin în fața lui Mihai Viteazul, titan fulgerat de *fatum* după împlinirea secolului al XVI-lea, secolul cel mai dramatic din istoria națională și „dintre cei mai încruntați din istoria lumii" — (Hasdeu în *Prefața* monografiei *Ioan-Vodă cel Cumplit*). Ascensiunea fulminantă și căderea spectaculoasă, la fel de fascinante amîndouă, epopeea armată a izbăvirii și unității

Scanned with OKEN Scanner

naționale împotriva năvălitorilor, eroismul de pe cîmpul de luptă, șansa uimitoare și apoi perseverența nesansei, gloria balcanică și europeană, moartea prin decapitare în plină și semeață bărbăție rămîn tot atîtea argumente ale incorporării acestui erou al istoriei române în galeria bogată a „caracterelor" romantice cu identitate atestată.

Mitul titanicului „condottiere" român îl urmărește și pe Nicolae Iorga. Savantul trece de la reproșul de a nu fi fost decît „poet al armelor" și nu om politic, la acceptarea totală a personalității voievodului *(Istoria lui Mihai Viteazul*, 1935*)*. Dar și într-un mod mai explicit decît în monografia sa (mustind de documente și uneori excesivă în dezvoltări colaterale), funcționarea mentalității romantice a istoricului devine transparentă în două conferințe din anii marei Uniri, *Comemorarea lui Mihai Viteazul la Aacdemia Română* (1918) și *Soarta faimei lui Mihai Viteazul* (1919). Aici se vede persistența viziunii lui Heliade și Bălcescu (în pofida juvenilelor respingeri ale pașoptiștilor din partea lui Iorga): Mihai rămîne și pentru acesta un supraom damnat prin *hybris* temperamental, naivitate, franchețe și bună-credință într-o rețea a intrigilor europene și otomane de o rafinată perfidie bizantină. Misterul vine să augmenteze fascinația eroului; el are, scrie Iorga, „un suflet sumbru și mut", puternică „cetate cu porți ferecate" pe care n-o poți trece cu vederea întrucît, tot simbolic „stă pe un vîrf de munte". „Barbaria" sa naivă se manifestă (în prima Conferință) prin aceea că „A fost un splendid, un genial instinctiv" cu darul de a anticipa dezvoltarea istoriei naționale prin înfăptuirea unității, în acest sens „misterios și admirabil creator", într-o singură „unitate creatoare de minuni."

Cel mai romantic criteriu al personalității lui Mihai este însă după Iorga, *aventura*, „cutezanța lui", „mîniosul lui avînt", „setea lui de biruință", „lăcomia lui la cuceriri". Explicația rezidă în *„sîngele"* său în parte oriental și care-i dă „avînt sudic", întrucît „mama lui era greacă". Mesianismul acestui „perpetuu căpitan de cruciați" și „șeful revanșei și refacerii bizantine" din Balcani, zeificat în Serbia și Bulgaria, țări de mult înrobite Porții, se desăvîrșește prin „marele voievodat cu caracter regal", „opera Corvinenului", cu alte cuvinte Unirea țărilor române. Astfel „generalul suprem, ducele, voievodul" obsedat de mitul lui Ale-

Scanned with OKEN Scanner

xandru Macedon, se invocă patetic ca arhetip și model uman oferind ca „exemplu însăși mucenicia sa". Portretul final din cea de a doua Conferință, care azi s-ar intitula, probabil, *Cariera mitului* (și nu *Soarta faimei lui Mihai Viteazul*) pătrunde în sfera valorizării literare de același desen, al unei tipologii romantice și al unei tragice damnări. Valurile retorice suitoare ale sintaxei lui Iorga ne prezintă (polemic față de simbolismul dezavuat și în această conferință despre ... Mihai Viteazul) imaginea voievodului, această „vedenie de realitate îndemnătoare pentru contemporanii noștri fie în genul liric, fie în cel dramatic". Deși istoricul anunță că n-a „umblat romantic" între „toate figurile trecutului nostru", — ceea ce se conturează în rîndurile următoare, indică un „*caracter*" care unifică toate datele poeticii cunoscute, un titan cu *fatum* genialoid și mesianic. „Mihai însuși (enunță noul monograf, autor al unei piese — o dramă dedicată aceluiași domn), a fost (...) un om întreg, crunt, mut, tulburat de grozave patimi, mînat înainte de porunci cărora zadarnic s-ar fi încercat să se împotrivească, ridicînd pe umerii săi soarta unui neam întreg, deschizînd largi porțile viitorului lui. Ca figură tragică l-am văzut toți, și am încercat, fiecare după puterile noastre să-l redăm". Astfel puntea dintre opera fundamentală a lui Bălcescu (pe care tot Iorga o consideră pe de o parte „scrisă în stilul romantic de atunci", pe de alta, în sens politic, „un factor moral în dezvoltarea conștiinței românești"), ancorează în textul istoricului însuși, în „literatura poetică" a acestuia, cum vom vedea, dedicată lui Mihai.

Faptul neîndoielnic că tocmai secolul al XIX-lea îi conferă lui Mihai Viteazul aureola mitului, are cîteva motivații. Pe lîngă cele ideologice, și care-l fac precursor al celei dintîi Uniri, se conturează, în epoca de înființare a oștirii naționale, imaginea unui strateg de geniu purtat de fibra frenezie vitejești dintr-o bătălie triumfală într-alta. Magnetismul personalității sale vizează un titanism napoleonic, așa cum nu o dată ni-l va sugera, în monografia sa, Nicolae Bălcescu. Ținuta regală, leonină a eroului, imortalizată în gravurile vremii și în epoca romantică, de Theodor Aman, dau depărtării în timp o corespondență fizică ideală. Nu întîmplător tot Iorga, vorbind *(Soarta faimei...)* despre impulsul men-

Scanned with OKEN Scanner

talității *romantice* în definitivarea acestui mit voievodal-războinic, trage firul de la imaginea plastică a Viteazului, la cîțiva succesori ai săi. Și iată că Gheorghe Bibescu, ales domn al Țării Românești în 1840 (și numit chiar *„erou romantic"* în marea *Istorie* a lui Iorga scrisă în franceză), apare la Tîrgoviște, la mănăstirea Dealului, „îmbrăcat în costumului lui Mihai, cu mîndra lui căciulă pe frunte și încins cu o sabie asemănătoare sabiei lui eroice". Și pentru ca gestul să nu aibă nici un echivoc, noul domn se închină la mormîntul eroului. O altă posibil-voită ipostazare de peste cîteva decenii ar fi, conform aceluiași istoric, celălalt domn al Unirii, Cuza-Vodă. „Mă întreb dacă, scrie Iorga, în atitudinea acestuia nu erau reminiscențe din Mihai Viteazul, în uniforma lui Cuza, în felul de a se adresa către popor, în iubirea lui pentru armată și în toate speranțele pe care le întrezărea". *(op. cit)*

Aceste elemente ale „sentimentalității naționale a poporului nostru în secolul al XIX-lea" și-au anexat însă anume surse livrești. Dincolo de eposul în sine eroic al acestei vieți pe care l-am schițat de la bun început, ca *destin* marcat de fatalitatea apoteozei și a căderii, se impune prezența unor anume consemnări literare. Ele se concentrează în *Istoria literaturii vechi* de N. Cartojan (Ed. „Minerva", 1980), în capitolul cu titlul *Cronica lui Mihai Viteazul.* Aici, în afara *Letopiseţului* lui Miron Costin (cronicar învinuit tot de Iorga pentru a nu fi realizat dimensiunile reale ale eroului), izvoarele grecești se arată a fi mai importante pentru extinderea balcanică a mitului. Contemporanii voievodului și chiar tovarășii săi de arme, precum vistiernicul Stavrinos cîntă în vers popular grecesc pe cel „care niciodată n-a pus preț pe viața sa și în nici o luptă n-a cruțat capul său". Transformarea acestui poem în „carte populară" (N. Cartojan) s-a datorat ediției grecești din 1638, a lui Panos Pepanós, tradusă nu întîmplător în plin romantism românesc, în 1837, de A. Teodor și M. Eliat *(Vestitele vitejii ale lui Mihai Vodă ce au stăpînit Țara Românească și Ardealul...).* Acest text, intrat în circulația orală a Balcanilor, la sîrbi, bulgari și unguri, cu ecouri italice și iberice, popularizau figura unui eroic apărător al creștinătății. Opere literare din secolul al XVII-lea ca *Sotteranea confusione o vera tragedia sopra la morte di Sinan Bassá, famoso capitanio di Turchi,* de Giulio

Cesare Croce cuprind descrieri ale luptei de la Călugăreni sub steagul lui Mihai *(El prodigioso capitan* de Lope de Vega*)*.

Cronica românească de curte a logofătului Teodosie Rudeanu, alt devotat al lui Mihai, pierdută în original, dar adaptată în latină (din polonă) de Baltasar Walter, a cunoscut lumina tiparului în 1597, în Silezia. În corpul de cronici românești ale lui Stoica Ludescu figurează „istoria lui Mihaiu Vodă, fiul lui Petrașco Vodă, carele au făcut multe războaie cu turcii pentru creștinătate". Ambele izvoare (Rudeanu-Walter și Stoica Ludescu) îmbină prezentarea diacronică a evenimentelor cu ecourile subiective (apăsarea țării sub turci, inițiativa domnului de a scutura acest jug, exterminarea turcilor din București, măreția luptei de la Călugăreni și episodul uciderii sale mișelești). Această din urmă scenă, reprodusă și de Iorga în Conferința sa, respiră în palinodia ei arhaică, un fior tragic la care mentalitatea romantică nu se poate să nu fi vibrat. După ce precizează intrigile abile, „sfaturi rele și viclene" ale lui Basta, cel „amestecat cu ardelenii" care-și amînă ajutorul pentru eliberarea familiei domnești, Stoica Ludescu se întoarce spre a sublinia buna-credință a voievodului. Acesta, „după cuvîntul lui (al lui Basta — n.ns.) cel viclean făcu așa. O, bun prilej își făcu Basta spre pierderea bunului și viteazului Mihai-vodă!" Avertismentul retoric lasă loc epicului și topicii de baladă voinicească: „Iar cînd fu într-o dimineață, văzu Mihai-vodă oaste nemțească viind către cortul lui, unii călări, alții pedeștri, și socoti Mihai-vodă că aceștia sînt ajutor lui, și nimica de dînșii nu se temea". Iarăși precizarea parantetică dezvăluie adevărul odată cu oprobriul autorului: „Iar ei, procleții, n-au fost ajutor, ci vrăjmași". Reacția senină, spontană a lui Mihai mărește efectul tragic. „Și, dacă văzu că sosesc, ieși Mihai-vodă din cortul său înaintea lor vesel și li zise: «Bine ați venit, voinicilor, vitejilor!»" Urmează omorul povestit abrupt și urmat de un bocet în stil folcloric spre a se încheia cu o configurare a eroului român. „Iar ei se răpeziră asupra lui ca niște dihănii sălbatece, cu săbiile scoase, ci unul dede cu sulița și-l lovi drept în inimă, iar altul degrabă îi taie capul. Și căzu trupul lui cel frumos ca un copac pentru că nu știuse, nici nu se împrilejise sabia lui cea iute în mîna lui cea viteză. Și-i rămase trupul gol în pulbere aruncat." Urmează considerațiile morale despre

Scanned with OKEN Scanner

imboldul malefic al „pizmei" care „a pierdut pre mulți bărbați fără de vină, ca și acesta", iar apoi un profil concluziv, apropiat de tehnica lui Grigore Ureche din clasicul portret: „Căci era ajutor creștinilor și sta tare ca un viteaz bun pentru ei, cît făcuse pe turci de tremura de frica lui"; „Diavolul" însă, principiul advers, „cu meșteșugurile lui au intrat prin inima celor răi, vicleni, pînă-l dederă și morții, și rămaseră creștini, și mai vîrtos Țara-Românească săraci de dînsul".

Asemenea pagini vechi (alături de structura intrinsecă a mentalității romantice), republicate de Nicolae Bălcescu în *Magazinul* și astfel impuse conștiințelor, n-au putut decît să pregătească „orizontul de așteptare" al literaturii române. „Caracterele" ei urmează să fie îmbogățite cu unul esențial, emblematic pentru noua lectură a istoriei naționale. (Despre mentalitatea romantică a istoricului român, despre lectura subiectiv-vizionară a documentului de epocă, și chiar despre jaloanele preluării și ale mitizării lui Mihai, în *Poetica; Modele culturale; Istoria națională, Cronicile* din studiul nostru, *Romantismul românesc*, vol. I, 1982, Ed. „Minerva"— „Momente și sinteze".)

Heliade identifică în eroica aventură a lui Mihai dezideratul epocii pașoptiste, încît muza descinsă din „soarele dreptății", „severă zeitate" trebuie să-i dăruie poetului „*mînia* ceea sacră". Succesiv, după infuzarea versurilor sale cu „flacăra divină", inspiratul își asumă menirea mesianică: „Și voi aprinde inimi, voi deștepta românul".

Pe fundalul acestei cunoscute ideologii cu frecvente apeluri la ideea romanității, Mihai este investit cu gloria de a fi dăruit românilor Unirea: „Cînd armele române și căpitanul mare / Ce-mpinseră păgînii și liberară țara, / (...) Și toți românii-ntr-una unire subt un sceptru." Și mai explicit, muza va fi interpelată ca depozitară a acestei mythistorii: „Spune-mi, o, muză, toate eroicele fapte, / Profunda-nțelepciune bărbatului cel mare / Ce singur întreprinse și fapta-ndependinței, / Și fapta de unire, cel cuget salutar!" Asemenea modalități retorice, bogate în epitete abstracte cu care ne-a obișnuit epoca, vor culmina în invocația *Cîntului I* din *Mihaiada* cu enunțul temei: „Mihai cel Mare, domnul românilor și fală! / P-acela cînt, ș-ajută să bucin a lui fapte".

Scanned with OKEN Scanner

Nu trebuie să credem însă că Heliade se încearcă în specia rîvnită a epopeii dotat numai cu această formulă. Poetica sa suficient de complexă va cuprinde și tabloul epic al țării însîngerate sub turci, „jugul sîngeratic osmanului feroce", cu instantanee dramatice, și discursul Cuvîntului primordial ilustrînd un spiritualism maniheic, și Sfatul boierilor iubitori de țară uniți de ideea unei riposte armate. Aici apar personaje atestate de cronicile muntenești, inclusiv Teodosie Rudeanu (izvorul esențial al istoriei lui Mihai), despre care am vorbit anterior — „logofătul, mintosul Teodose", ca și Buzeștii legendari. (Sînt de-altfel eroi ce apar evocați și în elegia sa *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei*). Ochiul de pictor al poetului se arată fascinat de strălucirea uniformelor medievale, ca și de aceea a armelor și interioarelor: „pieptare", „chepenege", „conteșe", copci și zale de argint și de aur, jețul vechi „de nuc preaneted", „o Biblie veche, „carte fericată / în smalț și nestimată" pe o „tavolă rotundă" din sala Sfatului.

Problema noastră rămîne însă delimitarea lui Mihai drept „caracter" romantic, realizat cu mijloacele liricoepice ale exaltatei epopei heliadești. După invocările interjecționale amintite, Mihai fiind prin epitelizare abstractă „căpitanul *mare*", „bărbatul *cel mare*", „duca", „eroul", mlădiță a Basarabilor al căror istoric succint se și face, Heliade trece la un *gros-plan* epic. Înainte însă el simte nevoia irepresibilă de a invoca în antinomie cu infernul barbar, „flagel al lumii", „tronul preatăriei" într-o imagine curentă și în *Anatolida*, a dematerializării celeste cu irizări și luminiscențe, cînd „Domnii și lumi de stele sînt pulbere de aur", iar ochiul divin în „clipă răstrăbate / Prin cristalinul spațiu arcanele abise". Înregistrînd înrobirea, „varii chinuri / A ginților române, a ginților creștine", „Eternul preapotente" al istoriei îi încredințează Logosului, „Fiul și Cuvîntul", misia de a persuada pe Mihai. Într-un monolog solemn solul divin își proclamă omnipotența întrupată în Monadă, în faptul *întregirii* (verb ce revine: „*Am întregit* atomul", „Și *întregit-am* totul") și al „*nunții*" generînd o „sacră armonie" a elementelor, a atomilor, a spațiului („locul" aristotelic) și a timpului spre acel meliorist-romantic și utopic „ideal bine", întrupat în „justa *lege*". Degradarea săvîrșită „La frigul desfrînării, și viforul de patimi" (metafore biblice

Scanned with OKEN Scanner

pe care le va utiliza și Octavian Goga) va fi extirpată de saint-simonianul „soare al științei" și al libertății naționale. În acest sens alături de elenismul într-un tîrziu resuscitat, protecția celestă asigură cum că și „Mihai va rumpe jugul românului ce geme". Finele acestui prolog se încheie printr-o frumoasă odă a luminii, ipostază sinestezică a Logosului divin („E limbă a luminei ce-abia imită ochii") și care transcende „ființa muritoare" și „materia", fiind la un loc spiritul / poezia / visul / înger. Revelația memorabilă a acestora poate fi unică într-un destin: „O, grație cerească, atunci, în visul cela, / Cînd sufletul meu tînăr era poet ca tine / Și-l învățai cîntarea din arpa ta cerească!". Astfel de texte parantetice scot bruionul epopeic heliadesc de sub regimul prozaismului versificat, sublimîndu-l prin viziuni cosmice inspirate, guvernate de perceperea simbolică a omnipotenței spirituale. Vibrația romantică apare indiscutabilă. Același fior cvasieminescian în panorama nocturnului guvernată de „angelul dormirii", în fapt însuși somnul cu „auree vargă" („al somnului blînd angel", și mai explicit) împărțindu-și regatul cu „al nopții angel", într-o lume lunară „vărsînd cerească pace" și tăcere.

Localizarea bruscă și reintrarea în relieful cert al istoriei naționale precizează: „Acum pe România plana al nopții angel" care-„și îndreptează svolul spre vetrele lui Bucur", apoi „la domn în domă" (obsesia goticului). Misiunea onirică ia sfîrșit, încît vom realiza de ce în locul „acelui dulce angel / Ce-alină orice cuget", va apare dublul său, Serafimul, „arhanghel / în toată frumusețea-i", „cu aripi străvezii", principiul activ, și nu contemplativ. (Duhul bivalent îl va fi obsedat pe Heliade și în poemul *Serafimul și Heruvimul*). Aici poetul îl contemplă pe „eroul" aflat într-o „profundă cugetare" și-i comunică la ceasul miezului de noapte „decretele divine" prin intensitatea privirii, și anume „ideea învierii", cu alte cuvinte a războiului antiotoman și a Unirii.

În finalul *Cîntului I* „Mihail cel Mare" apare în postura gînditorului inspirat, „cu fruntea p-a sa mînă", cu ochii ațintiți spre „A candelei lumină" „și vasul ei cel sacru" care „Se leagănă ușure p-aureea ei catenă", receptînd mesajul celest al arhanghelului. Transfigurarea se conjugă cu nevoia de acțiune, pe cînd spiritul nu încape în temnița de lut. Strofa

Scanned with OKEN Scanner

inspirată a lui Heliade evocă cu latinismele obișnuite frămîntarea titanului, biruința geniului său asupra efemerului biologic: „Repaos cere carnea și-n svol îi este mintea. / Cămara nu-l încape, și largii pași detună; / Străbate, restrăbate întinsa-i încăpere, / Gigantica sa umbră în lungu-i se deseamnă / Și răpede-l urmează, circonferind pereții." Pulsațiile rotitoare ale umbrei dau relief vizual momentului de tensiune psihologică. Eroul român este alesul istoriei, cel ce-i determină criza; prin urmare titanismul său, departe de contururi fizice, vizează grandoarea unui napoleonid. Pe cînd „Vulcan în pieptu-i fierbe divina răzbunare", iar țelul său, de a impune dreptul „și-a țării rentregire" se conturează tot mai clar, reacția fizică devine frenetică: „Umbroasa-i, lata frunte / În pumnu-i se-ncrețește și-și încovoaie brațul". Combustia intelectual-afectivă în momentul hotărîrii va fi pusă de Heliade pe seama divinului: „Sublim este bărbatul cînd intră în el geniul / Cerești lor voințe și inspirat îl mișcă!" Ieșit din transa sa extatică, Mihai „revine iar în sine" spre a percepe curgerea timpului, bivalent acesta din urmă, și relativ-subiectiv, pentru că „orele-i par secoli / Ce trec, cu toate astea cu viața dimpreună, / Ce și ea ni se pare ca ziua strecurată."

Cînd „pier umbrele nopții", iar Heliade, poet al luminii virginale, cîntă zorii („Natura se deșteaptă, și cerul își deschide / Eternele porți de-aur, și soarele răsare."), personajul său trece de la contemplație la acțiune, de sub imperiul vegetativ al lunii, „cea vizie nopturnă", în cel lucid-solar. Interesant că pînă și acesta din urmă („lucirea matinală") are pe lîngă simbolismul genezei universale, unul național („Simbol independinței la cugete române"), al regenerării. Rugăciunea lui Mihai, alt moment extatic-romantic (întrucît el „lacrăme eroici ștergea de p-a sa față"), amintește momentul providențial al călăului ce-și refuzase misiunea („securea ucigașă"), călăuzit de un „angel" păzitor. Cerînd „varga domnială" spre a izbăvi „căzutul acest popol", Mihai își încheie monologul patetic adresat divinității.

Scenele epice ce urmează, precizează Heliade, rămîn tributare fanteziei în lipsa unor consemnări certe: „Căci pînă la noi fama nu ne-a adus nimica / Din cîte se vorbiră în doma domnială / Cu Dumnezeu de față". „Chiriarhul Eftimie, zelosul" anunță alăturarea clerului la nobila cauză,

Scanned with OKEN Scanner

iar *Cîntul II*, mult mai puțin poetic în substanță, evocă adunarea de la banul Manta. Merită totuși consemnări pictura interiorului de veche locuință boierească ce „arăta vederii bătrîni, gălbui păreții" dar și „două coloane masive, în stil moric" (maur) cu o draperie prețioasă („cortină") care ascunde sala de primire. Laviți cu roșie „dimie", patul lat cu „scoarță purpuric în late vergi florate", toate „țesute de băneasa", masa cu Cartea sfîntă, „Insemnele băniei în armenchipuite", jețul vechi, „pontificala mitră" alături de semnele Orientului, „o neagră gugiumană / C-o penișoară albă" întregesc decorul. Participanții vor fi enumerați precum eroii homerici „*Bătrînul* banul Manta", „Mihalcea *belicosul*", „Isar și Teodose, *mintoși* logofeți ambii" (cel de al doilea am mai văzut, cronicarul lui Mihai), „păstorul Eftimie *zelosul*", și (fără epitete) „Tustrei frații Buzeștii, Calomfirescu Radul". Privirea iubitoare de podoabe vechi a lui Heliade va zăbovi iarăși asupra straiului boieresc, ostășesc cu „sabie-apendută" și lanțul („colana cea de aur, / Cea rămășiță-antică de cavalerii Romei") ce „decora pieptul", copce de aur contrastînd cu „straie de lînă umilită" ale lui Eftimie chiriarhul. Participanții adunați la banul Manta („Dan vistierul", „mintosul Teodose", banii Mihalcea și Udrea, Calomfirescu Radu, Radul Buzescul) afirmă în esență același lucru, iminența luptei armate contra turcilor. Fără a fi individualizați prin psihologie, ei devin în virtutea aceleiași mentalități, *voci* ale țării așteptînd *semnul* mesianicului Mihai. Istoria semnalează nevoia rupturii, a momentului entropic odată cu emblema unui erou național mythistoric. Pe de altă parte, efeminarea multor boieri, „turcirea" năravurilor, întrucît „S-a dus acea virtute de suflete române" reclamă ivirea unui model uman antitetic. Preferînd corupției lente și degradării treptate înfruntarea și chiar tirania fățișă a dușmanului cu meritul de a trezi sentimentul de revoltă („Sînt frați în fiare scalvii"), boierii se decid să se pună, nu fără temere și „prepusuri", sub brațul lui „Mihai-spătarul", „banul al Craiovei" cunoscut pînă atunci prin miraculoasa izbăvire de călăul lui Alexandru-vodă.

Momentul jurămîntului de taină concide, bine calculată lovitură de teatru, cu ivirea din sala alăturată a lui Mihai însuși. El aruncă „ochire acvilee" (fiind în evocările romantice anamorfoză a regalității simbolice, leu, vultur, — „ac-

Scanned with OKEN Scanner

vilă") și ocupă jețul insistent descris. Imaginea sa ce urmează va fi sculpturală, avînd densitatea materiei dure, cînd magnetismul titanului de tip romantic, geniul său izvorăsc din măreția ținutei și a chipului (cu profil nu întîmplător la Heliade, roman), cu frunte de gînditor, cu privire incandescentă și trup de gladiator. Înainte de a ține boierilor țintuiți de uimire canonicul discurs (ne referim la poetica secolului), Mihai anulează orice îndoială și nesiguranță a celor strînși prin înfățișarea sa de erou arhetipal. Trebuie să convenim că versul liber heliadesc respiră el însuși emoția poetului în fața efigiei sacre, — „Un stat înalt și nobil, un port de majestate, / O frunte mare, scoasă, ce cugetă departe, / Schinteietori ochi ageri, sprincene ebenine, / Un nas roman, o buză *pacefică*, *ridentă*, / O barbă marțială, un piept ce sparge soarta / C-o tare *patiență*, și brațe musculoase", apoi „Mijloc și late spete, / Și umeri se deseamnă sub manta purpurie". Patosul retoric conținut înlătură chiar aberanța unor barbarisme (subliniate mai sus) care sună bine în acest text solemn. Atent la fascinația veșmintelor fastuoase, Heliade (el însuși celebru pentru toga sa extravagantă) se va apleca voluptuos asupra costumului domnesc. (Cum știm din istorie, Mihai iubea pompa regală și era un maestru al regiei pe care cea dintîi o reclamă). Aici elementele orientale nu mai domină costumul: Un coif „în loc de gugiumană", mantia de cavaler european, sabia din dreapta, trădează hotărîrea sa de a abjura înrobirea turcească în numele demnității naționale. Să nu uităm, coiful apare, subliniat, „Drept belică emblemă". Strălucirea metalelor și a pietrelor de preț de pe „tunica cîrmîzie" — „ghinde, frunzi de aur", „pinteni de-argint ageri", „suma de briliante", „copci ca două stele" ale mantalei purpurii, „Colana cea de aur", sclipirea „palei" sugerează lumina mesianică a eroului. Faptul că domnul român poseda în însăși fiziologia sa elementul foc (corespondent elementar al „acvilei" regale), reiese din substanța sculpturală a părului de pe capul „drept și liber" cu „descoperite plete" căzînd pe pelerina de „samuree piele" „ca dînsa negre, lucii, / Eroic unduloase". Pletele „lúcii" au în demonia lor neagră fascinația romantică unită cu măreția plastică romană.

„Noul soț" pe care îl contemplă boierii „uimiți" sub „făclii sacrate" pronunță un jurămînt „spre mîntuirea țării".

Scanned with OKEN Scanner

El le elogiază „curagiul", — „piepturi credincioase, și brațele române", punîndu-și în fața lor, zălog, viața: „o soartă ne așteaptă / Și-o glorie comună". Cuvîntul lui Eftimie cum că adunarea de taină este rodul, „planul" domnului însuși, risipește frămîntările, aprinzînd „dorul pentru țară" cu precedente în „senaturele Romei", „Împărătesei lumii". Ritualul continuă: Banul Manta aduce „steagul cu acvila romană", altul al lui Constantin și al Elenei, „semn mare că triumfă cel închinat la moarte". Sub faldul din mîna voievodului oștenii jură credință.

Mythistoria fie romană, fie biblică (polii imaginarului heliadesc), consună în imaginea apoteotică din finalul *Cîntului al II-lea* (și ultimul scris). Mihail arhanghel, „cînd jură-n cer credință" „în mijlocul de angeli", „ideea spirtuală" (sic!) a icoanei transcende scena epică a jurămîntului care cere „răzbunare și curățirea țării / De crimele păgîne". Investit cu mesianismul ideii naționale ca supremă noblețe, simbolic „păstor", Mihai (arhanghel terestru) poartă alt sîmbure al focului-spirit, „făclie arzătoare", speranța „popoarelor căzute".

Mult mai bine scrisă decît se consideră (fără experiența — *obligatorie* — a unei atente lecturi), *Mihaiada* propune un profil eroic în spiritul mesianismului creștin-heliadesc și al ideologiei pașoptiste. Momentul crucial, al deciziei de a violenta cursul istoriei române în sens providențial dă un sens tulburător acestui Mihai-vodă prin însuși eposul și epilogul existențial știut, deși nescris de Heliade.

Nicolae Bălcescu imprimă monografiei *Istoria românilor subt Mihai-vodă Viteazul* un aer liric pe care el însuși îl notifică, de „poemă istorică". O lectură subiectivă a trecutului și transformarea în text literar fusese practicată de altfel de Michelet și Quinet în prelegerile și studiile lor, așa că în mod firesc secolul al XIX-lea înlocui și la noi monografia pozitivă cu *evocarea*. Bălcescu-Hasdeu-Iorga impun, fiecare în felul său și în epoca sa, subiectivizarea evenimentului și a documentului, cînd fibra naratorului istoric vibrează într-un mod extravertit-romantic. Elegia și oda, palinodia și meditația, plîngerea și péanul învăluie epocile evocate și celebrate intersectînd diacronia faptelor.

Scanned with OKEN Scanner

Cultul trecutului eroic, paradigmă primordială a culturii și a mentalității pașoptiste, fiorul sacru al mythistoriei naționale au în Nicolae Bălcescu un partizan declarat. Cînd Kogălniceanu afirma că „Istoria noastră are destule fapte eroice", Bălcescu îi adresa epitalamuri muzei Clio vizînd o „sfîntă carte" unde „se află înscrisă gloria României și „viața eroică a părinților ei". Monologul liric marchează a sa „poemă istorică" încă în deschidere, invocînd „Timpuri de aducere aminte glorioasă! timpuri de credință și de jertfire" în care „părinții noștri" cereau „lauri biruinței sau cununa martirilor" „pe cîmpul bătăliilor". Antiteza cu prezentul apare explicit după poemul Călugărenilor, slăvind „minunatele fapte de vitejie" ale românilor, regretînd „starea de apunere în care Țările române se află (...) prin mulțimea grămădită a anilor", ceea ce le face pe cele dintîi, „fabuloase". În mod firesc teme literare clasice, precum ruinele cu melancolia intrinsecă, lamentația *Ubi sunt* intră în incidență cu invocarea epică. Decăderea Tîrgoviștei, „astăzi d-abia un orășel", glisează de-a dreptul în textele clasice, evocatoare ale lui Cârlova, Grigore Alexandrescu sau Heliade. „Un singur turn, rămășiță din vestita *Curte domnească*", „martur la atîtea triumfuri", vorbește „oricărui român cu inima simțitoare", cuprins pe dată de „durere amară" după „vremea trecută". „Poemă istorică", opera lui Bălcescu, are chiar raportări la istoria literară de pildă evocarea patetică la persoana a II-a a lui Cârlova, „foarea poesiei, june cu inimă de foc", răpit „fără vreme", după ce a dăruit în „cîntare (...) sublimă" „o lacrimă fierbinte pentru gloria trecută" a fostei capitale muntenești.

Vibrația romantică a monografului nimbează mai cu seamă victoria armelor lui Mihai, dedicînd epitetul abstract, semn al stilului clasic, afectului. La Giurgiu, într-o „întocmire *puternică* și *îngrozitoare*" turcii lui Sinan-Pașa se pregătesc de luptă, pentru a cădea „într-o zi de miercuri, (...) menită a fi briliantul *cel mai strălucit* al *cununei* gloriei românești, „pagina cea mai *strălucită* din analele lor". La un moment dat, retragerea românilor „este *o minune* de *vitejie*, de *sînge rece* și *eroism*", iar „*îngrozitoarea* expediție a lui Sinan", un „sfîrșit *nenorocit*". Atracția Ardealului era pentru Mihai „*puternică, nebiruită, providențială*" (n.ns.). Neputînd face abstracție de umoarea sa intempestivă, nara-

Scanned with OKEN Scanner

torul intervine în cursul unui eveniment, spre a-i anticipa urmările, a-l dezavua, a-l aproba, a-i imagina o altă diegeză. Pulsația inteligenței sale afective îi interzice disimularea în spatele documentului, ocultarea eului său, dimpotrivă, el își flutură prezența ca pe un steag. O idee *„minunată"* după *„glorioasa* coprindere a castelului Sân-Giorgiu" ar fi ofensiva lui Mihai spre porțile din Constantinopol, trezind însă „temerea" lui Bathori. În caz contrar, galopează imaginația istoricului, Mihai ar fi trecut în Bulgaria, „curățind de turci" această țară unde „era iubit de locuitori", pentru ca apoi să fi pornit către Constantinopol. „Ce ieșituri minunate, se lamentează Bălcescu, n-ar fi putut atunci avea această expediție, pe care nepriceperea lui Bathori o stîrpi cu totul!" Altădată, comentînd indecizia voievodului român de a fructifica nemulțumirea populară la adresa Cardinalului, istoricul exclamă: „Vai! pentru ce necunoscu el această frumoasă misie și trase asupră-și pedeapsa meritată a celor ce calcă menirea cu care providența i-a însărcinat!" După Mirăslău, începutul dezastrului, subiectivitatea irepresibilă a autorului se dezlănțuie într-o afurisenie și jelanie nu departe de căinarea amară a istoriografilor vechi: „Vai! striga el adresîndu-se locului, cîte apăsări frumoase înșelă el! cîte proiecte mari nimici!" Și apoi, trecînd de la persoana pronominală a obiectivării, la aceea a alterității, își revarsă monologic trăirea: „Mirăslău! Mirăslău! blestem asupra ta, loc de peire, loc afurisit! Ce de sînge eroic sorbișî tu în această zi pustie! Amar nouă!"

„Poema istorică" dedicată lui Mihai își extrage seva lirică și din aderarea lui Bălcescu la o poetică a înfruntării armate. Această fibră romantică stimulată de întemeierea oștirilor în Țara Românească și Moldova, alături de competența istoricului în temă (dovadă numeroasele sale referințe și studii specioase) explică dilatarea episoadelor. Plasticitatea vizualului, costumația bizară, orientală a oștenilor turci, aceea a mercenarilor de diferite semințîi europene, tensiunea așteptării dinainte de luptă, vacarmul bătăliei, drama unei înfrîngeri, învălmășeala retragerii, triumful biruitorilor, concluzia „moralnică" dar și patetică în același timp configurează *acțiunea armată*, care a făcut din Mihai un mit voievodal al vitejiei. Văzînd-o ca întrupare epică a ideii naționale, Bălcescu așează lupta în centrul celor cinci

Scanned with OKEN Scanner

cărți terminate, pînă a le da unora dintre ele drept titlu bătăliile celebre (*Călugărenii* — Cartea II; *Mirăslău* — Cartea V).

Pitorescul oriental al intrigilor de serai și al convoiului turc răspund „uimirii" romantice în fața exoticului. Astfel, după ce sultanul decimează cîteva „roabe" manevrate de mama sa, „valideaua" („sultana mumă", „venețianca Baffo"), el „se porni în cale, spre Ungaria, însoțit de un alaiu măreț, și cu toată oastea, ducînd cu dînsul dervișii, femei, icioglani („copil de casă, paj la sutlani" — Candrea, *Dicționarul*), eunuci, cîini de vînătoare și șoimi". Concentrarea oștilor de la Șelimbăr, tabăra lui Andrei Bathori, îi dă istoricului prilejul să evoce aglomerările umane. Cifrele sale nu rămîn realități contabile, ci prezențe plastice cu rol epic. Celor 14 755 de „săcui armați li se proclamă în tabără libertatea lor". Componența oștirii respiră poezia veacurilor de mijloc: „prusianul" Ioan Veicher sosește cu 1 600 cavaleri teutoni armați cu cîte o pușcă și un pistol pe lîngă care aveau și arc și săgeți", cazaci 300 înarmați la fel, patru mii „pedestrași cu puști (...) din care o mie investiți în negru și pentru aceea numiți negrii (...), o mie investiți în albastru, cu cheltuiala brașovenilor, o mie în verde cu cheltuiala mediențenilor și o mie în roșu cu cheltuiala bistrițenilor". „Ajutoarele împărătești" sosite la Rucăr înseamnă „o mie șase sute cuirasieri nemți, ce se chemau *Reiteri* în acel timp și cu o sută cincizeci de cazaci din ținuturile Poloniei, frumos echipați, și Silvio Piccolomini cu șaptezeci și cinci cavaleri florentini, trimiși cu marele duce de Toscana cu poruncă ca să ierneze în Ardeal". Această dizlocare de neamuri, pe lîngă efectul pitorescului conține ideea participării europene la apoteoza lui Mihai, — Călugărenii. Descrierea capturii de război e de *1001 de nopți*: „bani, arme, scule" pînă la caii atît de numeroși, „că sînt mînați cu vitele odată." În toate părțile se vedeau fluturînd steaguri musulmane, stofele de aur, brățările scumpe, pavilioanele de mătase, care contrastau cu hainele cele proaste ale românilor și ale săcuilor". În bătălia de la Sibiu dintre Mihai și Bathori, după ce „trîmbițele începură a suna din ambele taberi", o „furioasă tunărire" anunță începutul luptei. Enumerările în suitoare cascadă contopesc onomatopeic sonurile războinice care „*înzgomotau* aerul", creație lexicală a autorului. Prin urmare, „Sunetele

Scanned with OKEN Scanner

trîmbițelor, urletele tunurilor, înfiorătoarea șuierare a ghiulelelor ce se încrucișau în aer, clăncăitul paloșelor, strigările luptătorilor, fumul prafului (...) întunecau cerul, răspîndeau în toate părțile spaima morții și curmau vieți fără număr". „Întocmirea oștilor" analizată minuțios, frecventă sintagmă, respiră voluptatea strategului care și-a probat înzestrarea în anul revoluției muntene. La Mirăslău, Mihai „făcu din toată armata o singură frunte" pe malul Mureșului. Dispunerea strategică a celor două tabere nu se arăta nici ea indiferent-obiectivă, ci pe lîngă culoare, conține virtuți ale latențelor epice: escadroanele de cazaci călări, lăncierii români, pedestrașii cu tunuri, toți comandați de Baba Novac, artileria din cealaltă parte; pedestrașii săcui în centru, pe lîngă Mihai, înconjurat la rîndu-i de o „trupă strălucită, alcătuită de boierii săi și de toată acea nobilime ce-i rămăsese credincioasă în Ardeal". Țăranii înarmați cu puști și sîrbii completează mulțimea oștilor pe care Bălcescu o apreciază cu voluptate la 22 de mii. O tensiune epică și mai evidentă se înregistrează în momentul de suspense al așteptării dinainte de luptă, cînd istoricul descrie cele două armate așezate una în fața alteia (Bătălia de la Giurgiu, aceea de la Sibiu). Finalmente, înfrîngerea turcilor îi smulge accentele de extaz, dar și dorința (unită cu darul) de a transforma evenimentul într-o imagine literară. Înfrîngerea lui Sinan la Giurgiu se concentrează în tabloul aneantizării turcilor, deveniți una cu pămîntul înainte și după ruperea podului în două. Aici Bălcescu știe să evoce haosul, infernul, agonia colectivă peste care plutesc zgomotele confuze ale carnajului. Sintagme precum „o gloată adîncă" sau „grozavă îmbulzeală de oameni și de vite" indică aneantizarea armatei dușmane prin expresia literară a enumerărilor substantivale și a gerunziului verbal gradat: „În toată lungimea podului se vedea atunci o gloată adîncă, îndesată, amestecată de ostași, negustători, femei, copii, cai, cămile și alte dobitoace, tunuri și care, *împingîndu-se, îmboldindu-se, strivindu-se* unu' într-alții; fiecare om îngrijat de mîntuirea sa, *căutînd* a lua un pas înaintea vecinului său, unii călcați în picioarele cailor, alții *rănindu-se* în armele celorlalți; apoi primejdia și temerea *crescînd* din ce în ce, începură a se bate și a se ucide între sine". În aer, deasupra acestui tablou infernal-dantesc, se fixează ecourile sonore, „o murmurare ce

Scanned with OKEN Scanner

zbîrnîia înecat, alteori o alarmă mare amestecată de gemete şi de groaznice blesteme". Apa, materie a morţii, realizează „desăvîrşita învingere" la ruperea podului, cînd, personificat, elementul vorace „prăpăstiosul adînc al rîului, cu gura căscată, sorbi şi înghiţi, într-odată, gloate de vrăjmaşi". Încoronîndu-şi tabloul (cap. XXXV, *Cartea II, Călugărenii*) prin triumfala precizare a turcilor morţi, în număr de „optsprezece mii", Bălcescu încheie această secvenţă epică prin triumful armelor române. Scene asemănătoare ocupînd locul preferenţial al evocărilor includ denivelarea timpurilor verbale în care se aşează „tehnica basoreliefului" (T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, cap. *N. Bălcescu*, problemă reluată în dezvoltări eseistice precum *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu*). Într-adevăr, prezentul istoric (extins ce e drept, deseori, şi asupra evocării vrăjmaşului), îi conferă lui Mihai fiorul eternităţii, ca şi oştirilor sale în scenele cunoscute.

Pentru a încheia demonstraţia virtuţilor *literare* şi deseori participative ale acestor pagini, să mai menţionăm *arhaizarea* ca mijloc stilistic, menită a realiza transferul afectiv în acel *departe* mitic. Deseori Nicolae Bălcescu ia în mînă pana cronicarilor. Solemnitatea enunţului, aura eroică a înfruntării, evocarea personajelor şi a epocii însăşi capătă nuanţa mărturiei din perspectiva trecutului. Locuţiunea verbală mustoasă dă concreteţe ideii. În loc de a pătrunde planurile „Arhiducei", Sigismund urmăreşte „a pipăi gîndurile" sale. Cazacii şi muscalii „au dat năvală" peste tătari, iar Mihai începu „a bate cu tuburile " Nicopole. „A lua limbă", „a întocmi" sau „a pune tabăra" sînt alte frecvente expresii de acest fel. Topica arhaică practicînd inversări cu verbul în deschidere se face evidentă la rîndu-i: „Plăcu lui Basta această propunere", tot acest adversar fatal al lui Mihai „era foarte în grije" în faţa lăncierilor săcui, iar constatarea istoricului Spontoni se traduce astfel: „Plăcură foarte cuvintele lui Csaki la acele inimi întărîtate de necazurile păţite, din natură nemilostive şi peste măsură nesăţioase de răzbunare". Semne premonitorii, oculte ne trimit la mentalitatea lui Grigore Ureche. Astfel în preajma bătăliei de la Tîrgovişte, „În 15 octombrie, de dimineaţă, un semn ceresc veni a mai îmbărbăta pe creştini şi mări nădejdile de biruinţă. Pe un cer senin şi cu toate că soarele

Scanned with OKEN Scanner

răsăriseră, ei văzură în vreme de un ceas, d-asupra taberii lor, o cometă strălucitoare". Sfîrșitul lui Andrei Bathori, „prinț, cardinal și episcop", fusese la fel proorocit de „o furtună grozavă", cînd „cerul întreg se întunecase; tunetul urla neîncetat; trăsnetul ce cădea, fulgerile ce străluceau prin întuneric, o ploaie deasă și repede și mai ales o vijelie grozavă spăimîntase pe toți", „păstorii de pe drumuri fură răsturnați", „stejari mari și pomi roditori fură smulși din rădăcină", iar „globuri de foc se arătară în diferite locuri răspîndind groaze". Lupii, un „arap negru purtînd în mînă o coasă grozavă" văzut de prinț, încheie cortegiul nefast dilatat prin vizualizările romantice ale catastrofelor. Harul descrierii de bătălie probat anterior se amplifică prin cunoscutele pagini de evocare ale tărîmului fabulos, de o vechime, sălbăticie și grandoare mitică — Ardealul. Aici adjectivul abstract, ornant, în cascadă (de regulă triplu) se face purtătorul unei poetici clasice.

În ansamblu însă, așa cum am enunțat în baza unor sumare excerpte, *literaturitatea monografiei* lui Bălcescu se înscrie în specia *„poemei* istorice" de factură romantică atît prin participarea extravertită a autorului, expunerea punctului său de vedere, al adeziunii implicite la epopeea lui Mihai, cît și prin transfigurarea documentului făcută cu fior liric. Epopeea în versuri de tip romantic (vezi *Mythistoria*, Cartea precedentă) coexistă așadar cu studiul / poem istoric.

Cine cunoaște viața lui Nicolae Bălcescu înțelege de ce, mai limpede decît în cazul comilitonilor săi, Mihai Viteazul va rămîne pentru el un supra-eu ideal. (Vezi studiul nostru, vol. I, *Psihosociologia*, profilul respectiv în *Eroii romantici*). Mesianismul lui Bălcescu pe altarul ideii de revoluție românească, paneuropeană și de republică universală, pînă cînd „toți românii vor fi una, liberi și frați", fascinația acțiunii armate și a strategiei, planul grandios de anvergură napoleoniană, cultul trecutului capătă drept argument sublim scurta domnie a voievodului. Ascensiunea fulminantă, căderea în urma unei cabale inclemente și tragica-i moarte aduc, pe de altă parte, acestui destin aura damnării romantice.

La Bălcescu, mai mult decît la poeții care l-au evocat pe Mihai, acesta va fi un semizeu devotat ideii naționale, de o grandoare în același timp homerică. Inspirația temerară, acțiunile fulgerătoare, strategia imbatabilă a luptei armate,

Scanned with OKEN Scanner

dragostea fanatică a oștenilor pentru el (și nu numai a celor români), semeția, înfățișarea leonină, regalitatea spectaculoasă justifică genialitatea pe care Bălcescu i-o atribuie, iar după el, cum am și văzut, Nicolae Iorga.

Întrunind dintre modelele clasice, pe acela al lui Ahile, Mihai, „Macedon al nostru" și Cezar totodată, viteazul „căutînd a se bate singur ca un soldat" pe cîmpul de luptă, „precum făceau eroii vechimei" și strategul de excepție, cu „geniul său de general", eroul lui Bălcescu va fi totodată un „poet al armelor" (N. Iorga), împărtășind un fatum napoleonian. Coroana a trei Țări românești pe care o poartă la un moment dat, răsunetul european al victoriilor sale asupra turcilor (Giurgiu, Călugăreni, — „Termopile al românilor", Sibiul) se eclipsează brusc la Mirăslău, de unde începe căderea. Decapitarea mișelească încheie acest destin excepțional convertit în mit romantic prin aventură regală, fatalitate și moarte eroică pe care Bălcescu le visase pentru sine de atîtea ori.

Dincolo însă de cele două fibre estetice care-i compun „fiziologia", providențialul Mihai va exprima ideea națională, impunîndu-se astfel, prin Bălcescu, ca model în fața mentalității romantice. În palatul său (scenă evocată și de Heliade), Mihai se retrage, meditînd „zi și noapte la mijloacele de a mîntui națiia sa" de „cruzimile turcilor", altădată de a o „regenera". Predecesorii voievodului, Mircea și Ștefan sînt evocați ca pionieri ai *unității* naționale: „Mircea cel Bătrîn fu cel dintîi domn care se luptă pentru unitatea națională", iar „Ștefan cel Mare călcă pe pasurile lui". Concluzia lui Bălcescu cum că „Marea idee a unității naționale era dar pe acele vremuri un simtiment popular", se conjugă cu caracterul mesianic și predestinat prin care Mihai irumpe în *istoria* națională transformînd-o în *mythistorie*. Introducînd ideea unității printr-o interogație retorică („Spre a o realiza, ce trebuia oare?"), Bălcescu optează pentru un portret descriptiv care parafrazează pe acela al lui Ureche. „În capul Țării Românești, exultă istoricul, sta un domn român, tînăr, îndrăzneț, ambițios, cu minte înaltă, cu inima aprinsă spre fapte vitejești, vestit și *meșter în războaie* (s.ns.); el se inspiră de sentimentul nației, se aprinse de această idee a regenerației naționale și, cu puternica lui voință, hotărî a nu pregeta pînă la moarte întru împlenirea ei".

Scanned with OKEN Scanner

Cucerirea Ardealului, „cea mai frumoasă parte a Daciei fericite (Dacia felix), draga țară a Cesarilor", nucleu etnic al romanității, rămîne după Bălcescu piatra unghiulară a acțiunii lui Mihai, care aduce aminte „românilor dintr-o parte și dintr-alta a Carpaților", „tradițiile unui trai comun". Cucerirea Moldovei sau, cum zice Bălcescu foarte frecvent, „coprinderea" ei, reprezintă o altă finalizare vrednică de eroii antichității: „Acel căpitan, care umblă și izbește cu iuțeala trăsnetului, acei minunați ostași, care suferă în tăcere marșurile cele mai repezi, osteneala și foamea cumplită, trăind numai de entuziasm și de glorie, (...) buna rînduială, disciplina și jertfirea ce ei păstrară în această campanie, strălucitele triumfuri care încununară strădaniile lor, fură glorificate și trîmbițate în toate părțile. Acel veac nu arătase încă în Europa o asemenea armie și un asemenea general." Entuziasmul moldovenilor care-l „slăveau (pe Mihai.— n.ns.) ca pe un viteaz și-l cinsteau ca pe un erou român de la care așteptau mîntuirea nației întregi" îi face să alerge „subt steagurile" lui. Dar gloria eroului român apare înscrisă și în contextul solidarității balcanice, încît conotația mesianică a numelui însuși nu-i scapă lui Bălcescu. „Vitejiile acestui domn, explică triumfător istoricul, aprinseră duhurile popoarelor chinuite de turci; locuitorii din Serbia, Bulgaria, Bosnia, Macedonia, Albania și mai multe părți ale Greciei alergau din toate părțile sub steagurile lui și toate popoarele acestor provincii își întoarseră privirea spre dînsul, ca la un înger de mîntuire. De atunci ele începură a-l numi *«steaua lor de la Răsărit»*".

Această investitură politico-ideologică a lui Mihai hărăzit să înfăptuiască cea dintîi unire a românilor nu anulează, ci dimpotrivă, consolidează structura sa de caracter romantic. Dar subiectivizarea pe care Nicolae Bălcescu o practică, mitul acesta românesc pe care-l așează sub zodia fatumului napoleonic, capătă totodată o materializare stilistică ținînd de poetica pe care o investigăm în prezentul studiu.

Adeziunea tribunului pașoptist, el însuși un mesianic febril, învăluie tema lui Mihai în aceleași acorduri homerice, ale epitelului ornant. Este încă o probă a coexistențelor estetice în secolul trecut al literaturii noaste. Epitetele vizează mai toate registrul sublim. În scena călăului banul este „un

Scanned with OKEN Scanner

june bărbat *eroic*". Sinan îl consideră pe Mihai *„întreprinzător* şi *îndrăzneţ*", după discursul său lapidar, autorul îl numeşte *„neînspăimîntatul* voievod", în lupta cu Sinan eroul apare *„precum odinioară semizeii* cîntaţi de *nemuritorul* Omer", istoricul Walther îl numeşte „acest *eroic* războinic", în lupta de la Tîrgovişte apare *„neînvinsul* Mihai-Vodă", paloşul îi este *„neîmblînzit"* faţă de duşmani; hotărînd „a curăţi" cetăţile dunărene de turci, epitetul va fi *„neobositul* Mihai-Vodă"; intrînd în „capitala Ardealului" armatele nu fac nici o „vătămare locuitorilor", „ştiind pe *straşnicul* Domn acolea".

Coborînd de la emblematica morală la epos şi prezenţă fizică, Bălcescu îşi va surprinde eroul în două momente cruciale. Primul, în celebra înfruntare cu „gîdea" lui Alexandru-vodă, ca încă necunoscut ban al Craiovei (deşi din sîngele Basarabilor ca fiu al lui Pătraşcu); al doilea, învingătorul regal intrînd în capitala Ardealului.

„Ajuns nădejdea tuturor" şi, în mod mesianic, „răzbunătorul atît de dorit şi aşteptat", banul Craiovei este interceptat în drumul său spre Constantinopol de oamenii lui Alexandru, „cătrănit de mînie". În ziua sorocită, în mijlocul mulţimii bucureştene, „tristă, jalnică şi tăcută", Mihai, spirit religios, intră în biserica Albă spre a-şi încheia socotelile pămîntene. „Gîdea", imagine consacrată, îl aşteaptă „cu satîrul în mînă, cu inima crudă, cu ochii sîngeroşi". Urmează însă acea „întîmplare minunată" prin care magnetismul mut al titanului genialoid („acea căutătură sălbatică şi îngrozitoare"), unit cu o prezenţă fizic copleşitoare („acel trup măreţ") paralizează intenţiile acestui „Cimbru barbar". Gradaţia verbală are menirea de a urmări, pare-se, efectele unei hipnoze, întrucît după „un tremur groaznic", semn al şocului la o natură primitivă, „mîna-i cade" cu satîrul ridicat; gîdea se refugiază în mulţime, întrucît „groaza îl stăpîneşte" avînd în faţă, *mutatis mutandi*, „vederea măreaţă a lui Marius". Referinţa livrescă la analele istoriei romane subliniază dimensiunea mitică a voievodului, emanaţia personalităţii sale ce anulează voinţele contrarii într-un mod cît se poate de romantic. Supus şi el acestui „semn ceresc", gîdea fuge „strigînd în gura mare că el nu îndrăzneşte a ucide pe acest om". Providenţa prin urmare îl salvează pe

Scanned with OKEN Scanner

viitorul Mihai Viteazul pentru binele „naţiei" sale; iar destinul său se înscrie iarăşi în cercurile premonitorii ale fatalităţii, punct de vedere cît se poate de romantic.

Odată luminat de astrele gloriei sale, acest caracter emblematic pentru romantismul românesc apare cu toată pompa regală, pentru că „mult îl prindea domnia" (mărturia unui „contimporan", citat de Bălcescu). Prilejul de a-l înfăţişa este „intrarea triumfală" a voievodului în Alba-Iulia, încoronare a „pohtei" sale de a cuceri cu sabia Ardealul. Fastul, precizează istoricul, a fost de o amploare „neauzită în părţile noastre". Iată deci că acest „bărbat ales, vestit şi lăudat prin frumuseţea trupului său" şi toate virtuţile morale („dragostea către patrie", „omenia către cei de jos", „sinceritatea, statornicia şi dărnicia ce împodobeau, mult lăudatul său caracter") uneşte „strălucirea naşterii" din dinastia Basarabilor cu voluptatea unui spectacol al regalităţii, potrivit ca atare cu pana unui romantic. Abolind obiceiul turcesc al meterhanelei, el pune în fruntea alaiului său „trîmbiţi", „flaute şi flaşnete" ce urmează în procesiune clerului. Abia acum aflat în centru, Mihai vine „călare pe un măreţ cal alb. Opt paji, investiţi cu mare eleganţă, înconjurau calul domnului". Regia, departe de a fi orientală, este a curţilor imperiale europene: „Mihai purta pe cap un calpac unguresc, împodobit cu o egretă neagră de pene de irodiu (cocor), legată cu o copcă de aur; o mantie lungă albă de mătase ţesută cu fir (nu cumva stilizată de Heliade în ziua triumfului său? — n.ns.), avînd pe laturi ţesuţi vulturi de aur; o tunică albă de aceeaşi materie; lungi ciorapi de mătase albi, garnisiţi cu pietre scumpe şi botine de saftian galben; de brîu atîrna o pală de Taban, împodobită cu aur şi rubine". După alţi lăutari care cîntă, lucru important, „imnuri naţionale", urmară „opt cai acoperiţi cu şele preţioase, lucrate în aur şi argint şi împodobiţi cu pene mari", „ofiţeri strălucitori, toţi călări, şi o numeroasă trupă de soldaţi. Lîngă Domn se duceau steagurile lui Andrei Bathori, luate în bătălie. Ele erau desfăcute şi plecate spre pămînt, semn că Ardealul e supus". Concluzia, pe care Bălcescu simte nevoia s-o aştearnă sugerează triumful aventurii eroice, armate şi politice a lui Mihai. De astă dată spectacolul formelor şi culorilor dominat de simbolismul sacru al albului se completează cu reverbe-

Scanned with OKEN Scanner

rația festivă a sonorităților: „Astfel, în mijlocul concertului trîmbițelor, tobelor și altor instrumente, în sunetul clopotelor și în vuetul tunurilor, la care se uneau strigările de bucurie ale poporului, intră Mihai în capitala Ardealului și trase la palatul domnesc".

Am putea denumi cele două scene *un epos al statuarului*, întrucît fără a rosti ceva, Mihai anihilează adversarul și impresionează mulțimea prin grandoarea sa în sine însăși monarhică. Cînd se adresează însă ostașilor, dovadă consemnările vremii, discursul său e energic, lapidar, conținînd antiteze și gradații expresive. Caracterizîndu-i stilul, Bălcescu însuși spune (cu prilejul bătăliei de la Sibiu) că „Mihai, trecînd în fruntea oștilor, le vorbi puțin, cu cuvinte scurte și energice, astfel cum trebuia unor ostași doritori de a se bate". Discursul e însoțit de o mimică convingătoare („mai mult prin gesturi expresive decît prin cuvinte") în jurul antitezei: „Aicea (și arăta tabăra sa), aicea este dreptatea, aicea pricina cea bună, tocmelile, legăturile și jurămintele de pace (...). Iar dușmanul (întorcînd mîna către dînsul), ce are oare pe seamă-i, numai credința călcată în picioare, și jurămîntul batjocorit, lipsa de orice bărbăție, vicleniile, cursele, sfaturile oțeritoare cu turcii și nelegiuirea unor legături vinovate." Comentariul liric ce urmează intră iarăși în zona tipologiei romantice prin ideea fascinației emanate de voința eroului, simbolizată prin elementul foc: „Astfel scurt cuvîntă Mihai și grăind, chipu-i *fulgerează*, ochii *scînteiază* și *focul* inimii sale *aprinde* în inimile ostașilor săi un eroic entuziasm. Ei sunt siguri acum vă vor birui" (s.ns.). Clipa de cumpănă a aceleiași bătălii, cînd ungurii îi siliră pe români „a da dos", va fi întoarsă spre victoria definitivă tot prin cuvîntul voievodului spre oștenii săi. Aici retorica este și mai amplă, iar reprosul se îngemănează cu evocarea izbînzilor trecute: „Ce va să zică această mișelie? Ce va să zică această spăimîntare neobișnuită, care vă face să lăsați să vă scape din mîini o biruință cîștigată? (...) Unde sunteți voi, vitejii mei soldați, care odinioară ați pustiit Bulgaria, (de turci — n. ns.), care ați zdrobit armiile lui Caraiman și ale lui Ahmet? (...) Pentru ce puterile voastre sunt acum topite, mîinile voastre slăbite și inimile voastre fără bărbăție? (...) Nu vreți oare a dobîndi astăzi slavă decît o veșnică necinste?"

Scanned with OKEN Scanner

Eposul militar are în centrul său pe Mihai ca erou al acțiunii galopînd în mijlocul soldaților săi. Vocația sa de „general" se propagă în toată Europa, el se află permanent între ostașii săi „cercetînd trebuințele lor, cînd arătîndu-le familiaritatea unui camarad, cînd vorbindu-le cu puterea și mărimea unui domn, cînd cu dragostea unui părinte, el fărmeca și răpea mintea și inimile oștenilor. Vitejii din toate părțile și din toate națiile alergau cu entuziasm subt steagul unui erou, care le făgăduia biruinți slăvite, căci ei știau prea bine că el își ține făgăduiala, și înfocarea lor era așa de mare cît și încrederea lor (...) . Românii, precum și moldovenii, îi erau îmboldiți mai mult din datorie și dragoste către patrie, pe care el o făcuse atît de glorioasă și făgăduia a o face pe atît de mare". Portretul său dinamic reia tipologia lui Ștefan cel Mare, pentru că, precizează Bălcescu, „Mihai însuși alerga ca un leu prin mijlocul vrășmașilor, ținînd în mînă sabia sa mare, groaznică și amenințătoare, cu care dobora în dreapta și în stînga pe cîți întîmpina". În cazul cumpenei „Călare pe un cal spumegător, plin de foc, acoperit de sudoare și de praf, el alerga într-o parte și într-alta, întrebuințînd cînd îndemnurile, cînd amenințările, cînd însăși loviturile, spre a întoarce pe ostași la bătaie".

Această virilitate a războinicului homeric devine și mai reliefată prin antiteza implicită față de efeminarea orientală a turcilor sau față de slăbiciunea lui Andrei Bathori. Respectiva modalitate romanescă aduce în *Istoria* lui Bălcescu evocarea „desfrînatului" sultan Murad al III-lea, într-o pagină proaspătă și pitorească. Urmașul acestuia, Mohamed al III-lea, „crud, afemeiat și muiat de tot prin plăcerile care îl făcură să piarză înfocarea ce avea mai întîi spre război", apare ca autor fățarnic al uciderii celor 19 frați ai săi, spre a-i închide cu ceremonial ales „în sicrie de chiparos (...) lîngă tatăl său". Cardinalul Andrei Bathori, pe de altă parte, slab, nedecis, deși doritor de faimă militară, aliat al lui Mihai și apoi dușman al acestuia, filootoman lipsit de vocația armelor, nu face decît să sublinieze titanismul războinicului său rival și geniul strategic al acestuia. Portretul său fizic apare în același sens antitetic. După „tragedia" decapitării lui Bathori în urma rătăcirilor prin munți în căutare de adăpost, Bălcescu îi fixează înfățișarea: „El era în vîrstă de douăzeci și opt de ani numai, înalt la stat,

Scanned with OKEN Scanner

barba și părul galben. (...) Era d-un caracter dulce și blînd și mai bun pentru biserică decît pentru război. Din copilăria lui avusese plecare către călugărie. Din nenorocire, calitățile lui private chiar făcură dintr-însul un rău stăpînitor; ambiția de a domni îl pierdu; el cumpără printr-o crudă moarte o domnie de opt luni asupra Ardealului și fu numai o jalnică pildă a ticăloșiei ursitelor omenești."

Dar imaginea cea mai pregnantă a lui Mihai se implică în eposul marilor lupte care-i jalonează destinul și-i reflectă voința neostenită. Ea demonstrează inteligența investită în concepția unei bătălii, răbdarea, fixarea momentului propice, soluția inspirată, arta pedagogică a unui cap de armată. Fiecare bătălie din epoca sa fastă este o nouă apoteoză a voievodului, iar momentele de maximă tensiune le reprezintă așteptarea luptei în rîndurile armatelor beligerante puse față în față. Inițiativa este totdeauna apanajul lui Mihai, ca de pildă: „În vreme ce Andrei și ungurii stau în cumpănă între temere și nădejde (...) Mihai își ia toate măsurile pentru bătaie. El își întocmește armia, își așează tunurile, pune tot lucrul la locul său, și, înaintînd înspre Sibiu, trimite un erold Cardinalului ca să-i spună că acesta «ținea un principat ce nu era al lui; declară în sfîrșit că, de nu va lăsa mai curînd armele spre a se supune la M.S., el îl va goni de pre urmă cu foc și cu sînge, pînă îl va scoate afară din țară»."

Compasiunea umanizează asprimea războinicului cînd, în fața capului „sîngerat" al lui Andrei Bathori, „învălit într-o pînză", Mihai „plecă capul cu întristare (...) și din inimă strigă „O, săracul popă! săracul popă!"

„Coprinderea Moldovei" este pentru Mihai, cum însuși Bălcescu o spune, „culmea slavei și a mărimei ce el visase". Zdrobirea „tiraniei turcești", unitatea națională aproape definitivă (pentru că „în cîteva luni Ardealul și Moldova și o parte din Banat sunt unite cu Țara Românească") recheamă în mintea istoricului „visarea iubită a voevozilor celor mari ai românilor". Și totuși asupra acestui destin de erou național, „Domn al Țării Românești, al Moldovei și al Ardealului", cum s-a intitulat el însuși, începe să vibreze „glasul cobitor al clopotului restriștei". Mihai e prea puternic, faima lui prea strălucită pentru ca vechii și noii dușmani să nu încerce a-l doborî. Intervenind în cursul *Istoriei* sale,

Scanned with OKEN Scanner

istoricul romantic lansează deci o naivă plîngere asupra neputinței sale de a împiedica fluxul diacroniei: „Vai, căci nu ne-am putut opri aci, în culmea triumfului nației române, oprind cu noi și timpul și istoria?!" Acest *„noi"* participativ ne edifică, dacă mai era nevoie, asupra contopirii tribunului,— contopire caldă, afectivă — cu eroica aventură a lui Mihai, supra-eul pe care și l-a constituit din analele istoriei naționale. În finalul *Cărții a IV-a*, Bălcescu își mărturisește identificarea (mărturie epitetele) în fața acestui mit regal românesc aflat în zenit, prefigurîndu-i totodată crepusculul. Întrebarea retorică enunță fatalitatea iminentă: „Pentru ce, după *draga* (s.ns.) povestire a atîtor *norocite* și *mari* izbînzi, să fim osîndiți a descrie și *cruntele* noastre nenorociri?" (s.ns.).

Ultima carte, *Mirăslău* ilustrează prin căderea lui Mihai, Domn al celor trei Țări române, motivul fatalității. În acest sens textul, fără nici un fel de aluviuni clasice, rămîne exponențial-romantic. „Poema istorică" devine și mai lirică prin vehemența cu care istoricul-poet face procesul cabalei europene, erorilor și inerției lui Mihai, sau, cel mai frecvent, destinului însuși. „Oarba-i încredere în Austria și dorința nenorocită ce pururea a avut d-a se arăta credincios către dînsa" devine prilejul de a conchide că astfel „providența a hotărît surparea lui". În vreme ce turcii, tătarii, ungurii, polonii, ca și Austria pregăteau „o coaliție puternică și îngrozitoare", Mihai „se încredea încă în steaua sa și în *fatalitate*, această superstiție a oamenilor cărora mult le-a slujit norocul". Totuși, sumbre presimțiri îl invadează în privința războiului din Ardeal, „la care ca de o *fatalitate* era tîrît". Toleranța lui în fața nobilimii ardelene, persuasiunea în care vede mijlocul de a o pacifica", îi smulg lui Bălcescu reproșuri amare. Mobilul rămîne același: *„O fatalitate* pare că orbește pe Mihai", steaua sa norocoasă pălește. Semnele oculte în care Mihai credea, cum precizează istoricul, ca orice om al vremii sale, comunică și ele premoniții sumbre. Strategia războinicului leonin nu mai este ofensiva permanentă; Bălcescu presară considerații introspective, marcînd în modul prozei analitice schimbarea: „O rază de tristă îngrijare, presimțirea viforului ce urla în depărtare, ame-

Scanned with OKEN Scanner

nința d-a intra în cutezătoarea și voinica sa inimă". (Notăm natura romantică a stilului, în care „viforul", furtuna are conotația catastrofei interioare).

Interogînd astrele, înconjurat de dușmanii externi, trădat de nobilimea Ardealului, spionat de Austria, Mihai „întrebă pe mumă-sa, ce era meșteră în a ghici viitorul", care îi răspunse că „termenul puterii sale se apropie". Să nu uităm că în scena congeneră cu nuvela lui Negruzzi, cînd Mihai privise mut capul însîngerat al lui Andrei Bathori, „sărmanul popă", Doamna Stanca izbucnise în plîns. Atunci ea invocase drept motiv un astfel de sfîrșit posibil pentru Mihai însuși. În ajunul bătăliei de la Mirăslău, prima din seria înfrîngerilor, domnul are un vis de rău augur, pe care onirologia populară îl așează între semnele nenorocirii. Bălcescu nu contrazice nici el decriptarea nefastă: „În noaptea dînaintea zilei în care era să iasă din Alba-Iulia, el văzu în vis o mare și groaznică furtună, care se ridica despre Turda, se opri și se sparse tunînd groaznic d-asupra Albei; pe urmă trăznetul îl izbi pe el însuși. Minunat de acest vis și deșteptîndu-se fără veste Mihai sări din pat, aprinde o lumînare și poruncește să vină îndată la dînsul (...) cîțiva din cei mai de căpetenie boieri. Aceștia, alergînd iute, găsiră pe Domn turburat foarte de visul ce avusese și pe care-l destăinui și lor, spunîndu-le că acesta îi prevestește nenorociri. Cu greu boierii izbutiră a-l liniști." Ca întotdeauna aproape, Bălcescu încheie nararea scenei cu un lamento liric printr-o incursiune în factologia viitorului: „Urma ne va arăta că acest vis fu, vai! cu prisos profetic".

Obiectivarea fatalității, personajul care o încarnează, se numește George Basta, general al Imperiului rîvnind la guvernarea Ardealului. Dacă în zenitul eroic, sub protecția stelelor faste adversarul lui Mihai era nevolnicul și ambițiosul cardinal Andrei Bathori, spînatic și feminin, acum e vorba de un arnăut crescut în cultul războiului, strateg înnăscut, dar spre deosebire de Mihai, amoral, dovadă observația în spiritul lui Lavater, „caracterul fisionomiei lui arăta viclenie". El va fi, zice Bălcescu, „*geniul fatal* al eroului român" (s.ns.). De la sosirea generalului Basta pe pămîntul Ardealului o tensiune subterană animă paginile lui Bălcescu, pregătind înfruntarea dintre cel dintîi și Mihai aflat într-o situație-limită. Pînă și dispunerea celor două armate, amă-

Scanned with OKEN Scanner

nunțit prezentată (pe arme și spațializare topografică în lungul Mureșului), respiră precipitat în ajunul bătăliei. Trucul retragerii, pierderea artileriei române și apoi a aripei stîngi declanșează dezastrul, căci „Nici o putere omenească nu mai putea acum opri din fugă pe reșchiratii și spimîntații soldați." Bălcescu își concentrează toată forța epică pentru pagina tragică a înfrîngerii de la Mirăslău trăită de Mihai. Sprijinit pe surse cunoscute (Bethlan Istvanfi și Spontoni) istoricul realizează cea mai impresionantă scenă a cărții sale întreruptă de un patetic stil indirect liber. La început se constată nu fără fatalism tragedia lui Mihai „Părăsit astfel de soldații săi și de *dușmanul noroc*" (s.ns.) care „rămăsese singur cu cîțiva ofițeri și călăreți, pe acest nenorocit cîmp de bătaie". Înconjurat de steaguri, „semne glorioase" lîngă care nu se mai aduna nimeni, Mihai, „cu inima despicată de durere, nu se putea smulge din acest loc". Împietrirea, pragul de sus al șocului afectiv se unește cu etica soldatului ideal pe care Bălcescu o sugerează în stil indirect liber: „El, Mihai!... el să fugă? O! nu... generalii săi, prietenii săi iubiți îl înconjoară, îl roagă, îl îndeamnă, îl tîrăsc. El se hotărî în sfîrșit". Urmează episodul emoționant în care Mihai împăturește la sîn steagul „sfînt" al Țării Românești cu un corb pe un cîmp verde, trece Mureșul călare, sacrificînd roibul său „înfocat". O mică plîngere pe tema folclorică de altfel, a despărțirii voinicului de calul său („soțul său iubit"), aduce episodului încă o undă lirică. Subectivitatea lui Bălcescu mai irumpe în scurtul moment în care Mihai „aruncă ochii asupra cîmpiei de bătaie, unde se vedeau ruinele armiei sale". În cursul acestui monolog vorbește sufletul povestitorului manifestat interjecțional: „Oh! cine ar putea spune cîtă durere sorbi inima lui în acea ochire!"

Evocarea înfrîngerii se încheie cu motivul fatalității, central în *Cartea a V-a*. „Astfel fu bătălia de la Mirăslău, această întîie *nenorocire*, începătură și pricină a tuturor celorlalte. Astfel *nestatornicul noroc* (s.ns.), în cîteva ceasuri ne răpi aceea ce ne dedese într-atîția ani și după atîtea mari strădanii". Înainte de blestemul adresat „locului" însuși pe care l-am mai citat spre a ilustra lirismul acestei „poeme istorice", Bălcescu deplînge prăbușirea speranței cu retorica sa indubitabil romantică: „Vai! cîte sperări frumoase înșelă el! cîte proiecte mari nimici!"

Scanned with OKEN Scanner

O ultimă scenă epică, de baladă, pe care Bălcescu o transpune într-o limbă liturgic-bătrînească va fi întrevederea cu Baba-Novac. Haiducul-căpitan, personaj mitizat şi el alături de domn, îi propune sacrificiul vieţii prin rămînerea în cetatea Făgăraş, ceea ce Mihai refuză. Cuvîntul bătrînului ostaş este şi el o plîngere pe tema fatalităţii: „Suntem biruiţi şi abătuţi, Doamne, îi zise suspinînd şi întristat, mai mult de *nepotrivnicul nostru noroc* (s.ns.), decît de armele duşmanului". „Rănit, cu barba şi părul capului arse, cu faţa înegrită de pulberea sîngeroasă a bătăliei" el îl sfătuieşte pe voievod să „se mîntuie" trecînd în Ţara Românească, Făgăraşul fiind în calea „biruitorului Basta". Cît priveşte motivaţia acţiunii sale, ea reprezintă nu atît o asigurare a vieţii căpitanului, cît dorinţa de a-şi sluji domnul „pînă la cel din urmă suspin". Acest mic poem al devotamentului, asemănător cu acela al Aprodului Purice în cazul lui Ştefan, refractă epic emergenţa mitului (încă) antum al lui Mihai, sacralizarea sa în rîndurile oştirii române.

Tema unui *fatum* ostil va fi preluată de Alexandru Odobescu, primul editor al acestei simfonii neterminate. Caracterizînd *Cartea a V-a* în sensul evenimentelor ştiute din istorie, şirul de bătălii pierdute şi care urmau să fie narate de Bălcescu, editorul discerne maledicţia. „Repede şi groaznică grămădire de catastrofe, — exclamă autorul unor evocări istorice, şi ele de tip romantic, — picînd una după alta pe capul eroului român, părăsit acum de norocul, dar nu şi de geniul său!" Tot Odobescu regretă „neasemuitul farmec" al scrisului bălcescian, care ar fi ştiut să evoce impresia produsă de Mihai la curtea vieneză, reintrarea lui în Ardeal, victoria de la Gurăslău, zenitul gloriei, şi iarăşi „groaznica scenă de trădare" regizată de maleficul Basta. Enunţînd în subsidiar *caracterul literar* şi totodată *subiectiv* al evocării, Odobescu exclamă: „Cîte subiecte de elocvente, de uimitoare, de patetice *povestiri*"! (s.ns.) Cu alte cuvinte, editorul consideră *Istoria*... lui Bălcescu ceea ce şi este, o succesiune de nuvele cu un personaj central mitic pe fundalul frămîntărilor politice ale secolului său, între decăderea Turciei şi ridicarea puternicei Austrii. Alte personaje precum banul Mihalcea, fascinantul Răzvan (purtînd „pe frunte" pecetea Dumnezeirii" şi deci damnat ca şi Mihai însuşi), răspopitul Fărcaş, agă în oştirea voievodală, Baba-Novac

Scanned with OKEN Scanner

sînt emanații ale acelui „simtiment popular" al unității naționale, definit astfel de Bălcescu însuși. Între adversari, Sinan se bucură de creionarea rapidă a autocratului nonagenar, satrap oriental; cel mai amplu se arată introspectat cardinalul Andrei Bathori, și probabil, după alte indicii, s-ar fi cuvenit să fie pînă la sfîrșitul monografiei, Basta. Peste aceste chipuri de acoliți sau adversari crește puternic zbătîndu-se frenetic în spațiul strîmt al timpului său, Mihai-Voievod Viteazul.

Evocîndu-l cînd nuvelistic, cînd baladesc, „poema istorică" a lui Bălcescu rămîne o operă romantică atît prin opțiunea lirică pentru acest supra-eu faustic și regal, cît și prin subiectivizarea cu intruziuni monologice a eposului. Istoria lui Mihai, „caracter" emblematic al romantismului, devine o exemplară mythistorie românească.

Dimitrie Bolintineanu, mai puțin receptiv la fiorul tragicului și la arcanele *fatumului*, schematizează în *Legendele* sale imaginea voievodului. De fapt între Ștefan, Mircea și Mihai poetul nu știe să ridice schelele individualizării, întrucît toți acești eroi țin același discurs jurnalistic. Pe lîngă defecțiunile retoricii sale cu metafore (de pe atunci), uzate, carența provine din epicul stereotip ironizat și de Călinescu.

Cea de pe urmă noapte a lui Mihai cel Mare nu respiră defel grandoarea eroică a personajului. Sfatul cu căpitanii se ritmează implacabil în versuri lipsite de mișcare interioară, iar domnul „Stă în capul mesei, între căpitani. / Și recheamă dulce tinerii săi ani" (la fel cu Mircea într-altă cunoscută poezie). În preajma trădării ultime a generalului Basta și a decapitării, rememorarea *„dulce"* a tinereții probează o gafă estetică. Discursul în sine, dezavuînd „jugul barbar" cuprinde serii de comparații comune. „Ce e viața noastră în sclavie oare? / Noapte fără stele, ziuă fără soare", pe cînd românul vrea să fie liber ca „vulturul ce pe piscuri zboară".

Silogismul și maxima intrate în memoria noastră culturală pot fi considerate singurele mai norocoase: „Cei ce rabdă jugul ș-a trăi mai vor / Merită să-l poarte spre rușinea lor!"

Scanned with OKEN Scanner

În pofida magnetismului pe care acest erou romantic al istoriei îl exercită asupra poetului, rezultatele artistice sînt nule. Poate de aceea pana lui Bolintineanu se încearcă și în alte genuri literare. Dar *Viața lui Mihai Viteazul făcută pentru înțelegerea poporului de un anonim* (București, Tip. Rassidescu, 1863), rămîne mai curînd un argument al emergenței acestui mit în epocă. Valorificînd aceleași cronici românești (ca Bălcescu), Bolintineanu trece în revistă destul de sec cunoscuta epopee. Se reține cîte un portret mai inspirat prin conturul său concret, ca de pildă acesta, al episodului cu prinderea banului de oamenii lui Alexandru Vodă. Aici Mihai „era îmbrăcat cu costumul său de cavaler ungurean, păru-i lung rîurea pe umeri, fizionomia sa inspira mirare și respect, privirea lui pătrunzătoare și severă se lăsă asupra acestor oameni ca un nor de fier." În episodul execuției ratate, privirea banului îndreptată asupra gîdelui este, aproape ca la Bălcescu, „o căutătură disprețuitoare și sălbatică". Sentimentalismul excesiv încarcă evocarea Floricăi, fata voievodului, cufundată în durere și cerînd moartea alături de părintele său. Nici scena decapitării nu mobilizează din păcate resurse literare mai serioase. Portretul final, mobilizînd epitete ornante și abstracte devine o consemnare seacă: „Mihai era om foarte frumos, de corp înalt și bine făcut. O talie maiestoasă, fisionomia espresivă, ochi pătrunzători, și o putere neobicinuită, purta barbă lungă, era stîngaci."

Mihai-Viteazul condamnat la moarte, titlu promițător, eludează în fapt tema enunțată, din cauza dezvoltării pe care o capătă idila dintre Stroe și Florica, aceeași fiică a domnului. Scena călăului nu lipsește, însă, realizată precar. Această evocare scenică indică doar apetitul dramei romantice pentru eroul în cauză cu un destin dintre cele mai fertile pentru legile speciei. Rezultatul va fi însă nul. După ce călăul strigă „În genunchi, Bane!", primește „o căutătură cruntă" a condamnatului mărturisind: „Mi se taie mîna... nu poci ca să-l tai!" Urmează strigătul mulțimii: „Ura!", și replica finală a lui Mihalcea: „Să trăiască marele Mihai!"

Pașa Hassan, balada eroică a lui *George Coșbuc*, difuzată larg în trecut și astăzi, reprezintă dezvoltarea episodului descris de Bălcescu în cartea *Călugărenii*. Atît „mulțimea păgînă" cu căpetenia ei, „fulgerul Sinan", cît și „ianicerii",

Scanned with OKEN Scanner

ca să nu mai vorbim despre îngrozitul Hassan, sînt spulberați de „sălbatecul vodă". Dezlănțuirea fizică a acestuia, mînia sa pedepsitoare ai energia stihiilor, termen de referință romantic. Coșbuc stabilește astfel antiteza dintre forța catastrofelor cosmice în registrul cărora își înscrie eroul, și reziduul teluric, „pleava", care apărea ca sinonimie a năvălitorilor turci și în *Scrisoarea III*. Hiperbola cosmicizată își subordonează astfel litota, cea dintîi unitate stilistică fiind marca românilor, iar cea de a doua, a oștirii otomane. Mihai călare, deci și mai îngrozitor pentru adversari a căror perspectivă poetul o împrumută, aduce prăpăd cu „barda", venind în „năvală nebună". Elementul său metaforic, aerul violent, permite echivalența „suflet *de vînt*" și toate celelalte elemente ale *furtunii* care apare și explicit. El trece astfel „Prin șiruri, cu *fulgeru*-n mînă". „intră-n urdie" „*Ca volbura toamnei*", fără a întîmpina rezistență, întrucît „puterile turcilor sînt / Tăriile *plevei*". (s.ns.).

Cea mai conturată dintre strofele acestei balade tributară stilului romantic, dar și pletorică în descrierea groazei lui Hassan prin devastare fizică, face portretul unui supraom. Titanismul Eroului, forța sa spirituală trece în registrul mai concret al supradimensionării: „Sălbaticul vodă e-n zale și-n fier, / Și zalele-i zuruie crunte, / Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Și vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda din stînga-i ajunge la cer, / Și vodă-i un munte". Sălbăticia și gigantismul, axele frumosului romantic, sînt în logica elementelor, minerale, Mihai fiind un pisc de cremeni în galop. „Zalele", „fierul", „cupola", „barda", „muntele" sînt „crunte", pedepsitoare. Muntele cu fruntea sfidătoare, un Atlas antropomorfic este în viziune inversă un Mihai ce reprezintă teluricul dur devenit organic. Zenitul său este „cerul", unde ajunge „barda" voievodului învingător. Aproximativ în același fel își crea Eminescu zeitățile fantaste ale gheților, precum „Bătrînul rege Nord". Mînia telurică a pămîntului natal încălcat de străini se concentrează în acest portret al titanului mineralizat la care armurile zornăie onomatopeic în cavalcadă.

Nicolae Iorga transportă același personaj mitic dincolo de hotarele secolului nostru. Fascinația exercitată de Mihai asupra savantului se manifestă din prima tinerețe, și dacă

Scanned with OKEN Scanner

vom enumera cîteva titluri dintre cele apărute între 1892—1920, o vom constata manifestîndu-se cu pregnanță. Conferințe, documente dezgropate în căutări febrile, compendii, monografii istorice și drame dedicate lui se succed vertiginos. Iată, spre edificare, *Basta și Mihai-Viteazul*, Conferință (15 ian. 1895), Hertz, 1896, *Documente cu privire la același*, 1898, *Scurta istorie a lui Mihai-Viteazul în amintirea celor săvîrșite acum 300 de ani*, Socec, 1900; *Istoria lui Mihai-Viteazul pentru poporul românesc*, Minerva, 1901; *Mihai-Viteazul*, Schiță de poem dramatic, Vălenii ..., 1911; *Faze sufletești cu privire la Mihai-Viteazul*, Iași, 1918; *Comemorarea lui Mihai-Viteazul*, Buc., 1919; *Soarta faimei lui Mihai-Viteazul* (ambele, conferințe), 1919; *Mihai-Viteazul* dramă în 5 acte, Buc., 1920; *Soarta rămășițelor lui Mihai-Viteazul*, Buc., 1920. Lista o încheie, desigur, *Istoria lui Mihai-Viteazul*, elaborată între 1902—1935.

Ne rămîne însă a demonstra factura romantică a acestei preluări. Întîi de toate, ea pornește de la mentalitatea mesianică a istoricului însuși, care înțelegea să unifice spiritualitatea națională, impunînd-o în lume, ca un întemeietor de țară. *Mutatis mutandis*, Nicolae Iorga era (vezi și vol. I al studiului nostru, Cap. *Eroii romantici*) un titan al spiritului, trăind arzător pe altarul ideii naționale, încît a-l considera pe voievod ca pe o figură a supra-eului său, nu ni se pare, ca și în cazul lui Bălcescu, exagerat. (Polemica juvenilă la adresa pașoptistului pentru a fi căutat în domnul muntean un erou al Unirii conștient urmărită, pe cînd istoricul succesor nu vedea în el decît un „condotier", se reduce în cele din urmă. Pentru că și Iorga se convinge despre obsesia unității naționale care-l călăuzise pe voievod, ceea ce nu-i extirpează, bineînțeles, vocația războinică).

Selectarea acestui arhetip dintre spiritele tutelare ale națiunii, operație motivată prin simbolismul etnic deținut de Mihai, cuprinde fervori romantice clare. Iorga nu se sfiește să denumească opțiunea sa afectivă în modul cel mai limpede cu putință; prin urmare „Strămbunul" (majusculizat, deci arheu) „e mai vrednic de această *iubire* (s.ns.) decît foarte mulți alții, iar portretul marelui domn se încheie cu întrebarea retorică edificatoare: „Cum aș putea să nu închin prinosul *smeritei mele iubiri* (s.ns.) Strămbunului!" Așezînd deasupra colportării factologice istoria partizană și deci lite-

Scanned with OKEN Scanner

rar vorbind, lirică, Nicolae Iorga lansează maxima: „Autorii de cărți simțite își *iubesc* (s.ns.) eroii". În felul acesta el se așează de la sine în linia acelui „stil romantic" în opera istorică prin care îl definise la un moment dat pe Nicolae Bălcescu. În concluzie mitul voievodului unificator va fi la Nicolae Iorga efectul unei opțiuni ideologice, potențată afectiv.

Rolul politic al lui Mihai, acela de a fi fertilizat pentru secole terenul propice Unirii, este celebrat mesianic. Mihai va fi fost „omul trimis de dumnezeu acum 300 de ani (...) ca să facă un singur trup din România întreagă" prin „Uimitoarea minune a strîngerii noastre laolaltă sub același steag de biruință." „Străbunul" întregului neam are toate virtuțile regalității absolute, fiind „generalul suprem, ducele, voievodul".

În același timp însă opțiunea politică cu implicații, am văzut, profund subiective, se definitivează prin cerința majoră a romantismului, numită de Iorga *„poezia subiectului"* (s.ns.). Aici discernem structura eroului ideal anexîndu-și anume configurări. Pentru Mihai ca erou mitic pledează „însușirile rare de soldat" dar și „nenorocirea sa grabnică" sau „însăși mucenicia sa", pe lîngă „rectitudinea sufletului său limpede". Aventura sublimă a „Străbunului" aduce „farmecu-i de luptă biruitoare sau nenorocită", într-un cuvînt *un fatum* biografic extrem de solicitant pentru noi și noi „poeme istorice".

Asemenea precizări descriptiv-extatice venind dinspre istoricul de tip romantic, se vor concretiza printr-un epos subiectiv. Mărturisirile de mai sus, extrase din *Introducerea* (1902) la *Istoria lui Mihai Viteazul* (Ediție Nicolae Gheran și Victor Iova, Ed. „Minerva", 1979, 2 vol.) vor avea corespondențe stilistice în lirismul nedisimulat al naratorului care-și urmărește eroul de-a lungul carierei sale. Textul obiectiv al narațiunii va fi întrerupt de nevoia auctorială, aceeași, cum am văzut, și la Bălcescu, chiar dacă mai restrînsă de a apărea în scenă printr-un epitet valorizator. Astfel, comentînd indignat scrisoarea lui Sigismund Bathori către Mihai, Iorga vorbește despre „această *fatală* dată de 20 mai la care putem zice că în conștiința lui Mihai s-a trezit chestia ardeleană". (Nu mai vorbim despre obsesia providenței calendaristice aici). Dimpotrivă exaltat, istoricul vorbește des-

Scanned with OKEN Scanner

pre „*glorioasa* zi de 13/23 august 1595", despre „cutezanța *fericită*" „*strălucita* ispravă" a domnului la Călugăreni ,ca și despre „*trăsnitoarea* biruință" în campania moldoveană. Adeziunea manifestă prin această figură stilistică, epitetul ornant, probînd subiectivizarea, coexistă cu dezavuarea la fel de fierbinte a adversarilor lui Mihai, Sigismund Bathori, generalul Basta, Împăratul Rudolf II. Cel dintîi este „*nemernicul* de pe tronul ardelean", „omul *fără minte și fără rușine* care-și închipuie că (...) în el e temeiul sfintei lupte pentru cruce". Tunînd, tot pe el îl numește Iorga „băiețașul din Ardeal, crescut în laudele iezuiților".

Tipologia lui Mihai, emblematică pentru galeria eroilor preferați ai romantismului românesc se conturează descriptiv în prefața amintită. El este un excesiv în sensul fiziologiei călinesciene, iar omologia piric/cosmologică a lui Iorga ne așează iarăși în cîmpul stilisticii romantice. Prin urmare istoricul va asista la „desfășurarea sufletului acestuia *de patimă*"; viața domnului „de cînd a început în devăr să trăiască, era o revărsare *de foc*". Tot în registrul catastrofelor spectaculare se așează ieșirile eroului din matca echilibrului: ca și Coșbuc în balada sa, Iorga îl vede cosmic: un uragan, o „*furtună*" în „*suflarea sălbatecă* a mîiniei sale", în „*fulgerarea* mustrărilor și a amenințărilor". Titanul damnat întrunește însă fascinația unui suflet vulnerabil prin puritate, loialitate, prin respingerea conjuncturalului: „Viteaz era cît se poate să fie cineva. Ceva mai ascuns, mai prevăzător, gata la minciuni să fi fost și la călcarea jurămintelor, stăpînirea lui s-ar fi prelungit. Dar amintirea (mitul, zicem noi) i-ar fi rămas alta, și el n-ar fi, cum este, *un chip de curată și desăvîrșită poezie tragică*." (s.ns.)

Acestor condiționări romantice în parte shakespeariene li se alătură pecetea „sîngelui" în care Eminescu, și Iorga descifrase damnarea Mușatinilor. „Fiul de greșeală" al Tudorei, o Cantacuzină, și al voievodului Pătrașcu cel Bun poartă în sine sîngele meridional, aplecat spre aventură al „grecei": „În mintea fiului femeii de neam grecesc se trezeau mari închipuiri împărătești: nu fuseseră oare, fără împotrivire, ostașii lui în fața Adrianopolei?" (Mitul lui Alexandru cel Mare îi devine apropiat din aceeași lume bizantin-elenică). Frații lui Mihai (precum frumosul Petru Cercel, trăitor la curtea franceză, poet și domn pentru scurtă vreme,

Scanned with OKEN Scanner

înecat în Bosfor, sau cărturarul din Cipru, alt Petru din osul lui Pătrașcu, izvoditor de gramatici) sînt, zice Iorga, „cîți cunoaștem din sîngele lui" niște vizionari, „oameni cu planuri, cu visuri, cu poezie în făptura mai aleasă a minților lor". Destinul lor sfidează viața „obișnuită" în care „ei nu-și găsesc locul", plăcîndu-le „războaiele, luxul, rătăcirile". Nu este oare „caracterul" indubitabil romantic, tributar aventurii sublime, în aceste cuvinte ale savantului? „Cu toată nepotrivirea aparențelor, există o strînsă legătură între (...) cercelul de elegant al lui Petru cel Frumos, călătorul în lumea largă, și între epicele lovituri de sabie prin care MihaiViteazul sfărîmă hotarele. Sînt toți *oameni neobișnuiți, chemați să-și clădească din elemente de vis o viață neobișnuită*" (s.ns.) „Sîngele" vorbește și în urmași, cf. notei ce urmează „Aceasta se observă și la fiii lui Petru Cercel: Marcu, Dumitrașcu și Ștefan, toți trei aventurieri, iar cel dintîi un viteaz".

„Generalul suprem, ducele, voievodul" este un geniu al spadei, un cruciat pentru credință și unitatea nației, *predestinat*, întrucît, scrie Iorga: „pentru această sarcină fusese el menit pe lume; a răsturna tronurile, a pleca grumazurile semețe". Era „generalul chemat să smulgă în orice împrejurare biruința". Genialitatea sa apare abisală și demonică, el fiind „totdeauna gata de o nouă fulgerare a spadei", iar înfățișarea fizică respiră aceleași incandescențe brune: „Înalt, cu părul și barba negre și fața oacheșă, aspră; crunt, doritor de glorie, inimos (*sinister, reputativus, animosus*)", — din memoriul comisarilor Împăratului.

Vocația sa regală are și ea iminențe tragic-shakespeariene. Referindu-se la hotărîrea inițială de a se mărturisi fiu al lui Pătrașcu, „lucru mare și primejdios" pentru „banul Craiovei", Iorga arată ireductibilul: „Nu mai era Mihai-boierul (...) menit să slujească domnii", ci „Mihai-voievodul (...), menit să piară, să fugă, sau să învingă, dominînd". Mai mult decît atît, apropriindu-și mitul lui Alexandru Macedon și al lui Ștefan cel Mare, Mihai înțelege să uluiască prin fast, „simț înnăscut de imperială demnitate bizantină", protejînd artiști în Alba-Iulia și comandînd parăzi strălucite. Planurile-i sînt pe măsură: Unirea Țărilor Române poate fi un pas spre Polonia și poate spre cucerirea Constantinopolului; Bulgarii îl vor sprijini, ca și alte popoare balcanice. Titanul unește înălțimea „duhului" cu darul vorbirii, întru-

Scanned with OKEN Scanner

cît Lucian, un rugusan citat de Iorga, scrie că „din gură toate cuvintele-i sînt sfinte și dulci ca mierea". Despre energia verbului său către ostași avem aceleași mărturii ca la Bălcescu.

Obișnuit „să fulgere eroic" în momentul fixat de inspirație, adept al cinstei, Mihai respinge subterfugiul, necunoscînd strategia meticulos elaborată a falsei retrageri și a cursei. De aici înfrîngerea de la Mirăslău în fața lui Basta. Genialitatea „condotierului" este de tip „răsăritean", zice Iorga. Lupta, adică, înseamnă pentru Mihai legile cavalerismului cu viziera descoperită, viața sa pe care el însuși mizează în văzul tuturor ca pe o scenă. Impostura și trădarea, ca și slăbiciunea fizică îi repugnă: de aceea Ieremia este „necredincios și călcător de jurămînt", Basta, individ lunecos, nesigur ca și cardinalul Bathori, nevolnicul. Conștiința trădării unei cauze nu-i lasă siguranța pe care i-o dă lupta împotriva „păgînilor", prefigurînd aprioric înfrîngerea. La Mirăslău, cum se va explica ulterior voievodul însuși, „nu doar că n-aveam atîta putere sau că-mi perise inima, ci fiindcă-mi era groază să mînjesc cu sînge creștinesc sabia care băuse odată din belșug sîngele vrăjmășesc". Tot loialitatea suzeranului va motiva și ulterioarele căderi: orice ar fi fost, „nu se cuvenea să mergem contra domnului mieu". Jocul diplomatic cu „făgăduieli mincinoase" (Iorga) de bani pentru oștire minau de fiecare dată speranța într-o independență națională, tăindu-i „adevărate răni în suflet" (Iorga).

Legile *fatumului* romantic se precipită, și după pierderea Țării Românești începe desfășurarea căderii, întrucît și Iorga crede (precum Bălcescu) că la „apa Cricovului", de pildă, Mihai *„fu părăsit de noroc"* (s.ns.). Cabala universală se desăvîrșește, prinzîndu-l pe Mihai de pretutindeni; parafrazînd un document neprețuit, memoriul domnului român adresat Împăratului, Iorga caracterizează tragicul etapei ultime. „Somat să iasă din Ardeal, fără să i se arate ordin de la împăratul, a trebuit să dea lupta, dar în ce stare de suflet! Deși avea acum pe munteni cu Petru Huszar, pe moldoveni cu Zelestei, pe care apoi, deși sol, l-au zdrobit ardelenii, care urlau după răzbunare, el n-a vrut să ducă mai departe războiul, ci a cerut o înțelegere. A trecut în Muntenia, a jurat, și-a pus zălog familia, care acum sufere, a înștiințat pe Basta de scopurile polonilor, dar n-a primit

Scanned with OKEN Scanner

nici un ajutor ca să-şi poată apăra ţara. Avea în faţă şi pe poloni, şi pe turci, şi pe Moise Szekely, intrat şi el acolo. Aşa s-a pierdut prilejul noului atac contra turcilor, aşa s-au pierdut cele trei ţări". Urmează, cum ştim, episoadele pe care Bălcescu n-a ajuns să le înfăţişeze, călătoria înjositoare la Viena, ultima investire voievodală, înţelegerea cu generalul şi apoi trădarea lui Basta, ucigaşul lui Mihai. Astfel cu mijloacele epicului, în mici nuvele, după ce memoriile (către ducele de Toscana şi către Împărat) ne aduc în ureche vorbirea energică, tensionată şi expresiv-arhaizantă a lui Mihai, Nicole Iorga sugerează abisul sfîrşitului. Mihai cade, dar într-o fulgerare titanică, antrenînd destinele credincioşilor săi Baba Novac şi „bătrînul ban Mihalcea", schingiuiţi şi omorîţi barbar de „nemeşi".

Am mai vorbit despre modalitatea epică slujită de *obiectivarea* (prin fantezia literară) a *documentului*. Atunci, dincolo de textul atestat de istorie, *rostit* de Mihai, Iorga oferă mici naraţiuni. Pana sa, măiastră în repezi portrete fiziognomice (Petru Cercel, Murad III, Mihnea Turcitul), evită asemenea descrieri fizice ale eroului său. Istoricul preferă fixarea *situaţiei* interpretată şi concentrată prin repetarea cîte unui cuvînt-cheie sau a unei sintagme care să-l desemneze memorabil pe erou. Înfruntarea gîdelui, scenă nelipsită în transcrierea temei la oricine, află la Iorga menţiunea despre „căutătura stăpînitoare a mîndrului boier" care-l face pe gealat să fugă „zvîrlind sabia". Iertarea vine prin „vădirea voinţii lui Dumnezeu într-o minune". Mai amplă prin nuanţare epică apare situaţia conflictuală a sosirii la curtea imperială vieneză. Premisa de rău augur, zădărnicia acţiunii îşi aruncă lumina asupra primului enunţ: „Mihai se dusese la dreptatea împăratului creştin, pricină a întregii lui nenorociri". Credincios legămintelor, „potrivit cu făgăduiala veche", Mihai speră într-un adăpost vremelnic, înaintea unei noi renaşteri a planului său. Dar, avertizează Iorga prin epitetizare, el nu este decît *„umbra eroică"*, *„pribeagul"* alegorie repretată şi *„fugarul"* care „venea fără să fi fost invitat şi fără să fi cerut voie nimănui" pentru „samavolnica lui călătorie". Buna-credinţă a voievodului român, vina lui tragică de a se fi expus noilor depeşe ponegritoare, amînările audienţei imperiale, frămîntările ce fierb în Ardeal pentru reînscăunarea lui Sigismund şi îmbunarea turcilor par a

Scanned with OKEN Scanner

aduce inevitabilul sfîrșit al puterii sale. Totuși, stăruința lui Mihai și luciditatea lui Matthias duc la amînarea epilogului, și Mihai fu primit „domnește, în nouă trăsuri (. . .) ca oaspete împărătesc". Alt episod, întîlnirea domnului cu Basta, arată în mărturiile vremii un om uzat, marcat de „o neliniște fizică, o mișcare în ochi, în mîini și în picioare, care arăta multa suferință și multă înfrîngere de sine". Sufletul său generos, străin de ranchiună se manifestă în tonul egal și cald adresat generalului Basta, cînd, zice Iorga, „bun în fundul inimii, el poate că iertase trădarea și toate jignirile ce urmaseră". Victoria de la Gorăslău, umilința lui Sigismund și decizia de a recuceri Țara Românească stîrnesc iarăși ura lui Basta care decide capturarea și deci exterminarea fizică a lui Mihai. Cronicile vechi din care am citat la începutul prezentului capitol dau scena-cheie, inegalabilă ca tensiune epică a omorului. Iorga dă doar o consemnare succintă, insistînd asupra inerției eroului care nu ripostează cu spada în mînă în fața germanilor și valonilor năvăliți în cort. Faptul că „în clipa de uimire și indignare" el apucă să spună un singur cuvînt, „*ba*", el care crezuse în sosirea unui detașament menit să-l conducă la familia sa adăpostită în Făgăraș, edifică — a cîta oară — asupra unui suflet limpede, inocent, incapabil să creadă în ticălo-șirea ființei umane.

Clocotul lui Iorga (el însuși bestial ucis de alți pitecantropi umanoizi) se vădește în injuriile solemne, „bestiile", „gloata năimită", în relatarea exactă a profanărilor, cu trupul Eroului zvîrlit cîinilor din tabără, iar capul pus pe un cal mort. Inscripția reprodusă de pe lespedea mică pînă a-i fi transportat capul la Tîrgoviște, consemnează în stil arhaic tragedia consumată: „Aice zace cinstitul și răposatul capul creștinului Mihail, marele voievod, ce au fost *domn Țării Rumânești și Ardealului și Moldovei*; cinsititul trup zace în cîmpii Turdei, și, cînd l-au ucis Neamții, ani au fost 7109, în luna lui avg. 8 zile. Această piatră o-au pus jupan Radu Buzescu și jupănița ego Preda".

Sfîrșitul monografiei, patetică prin caracterul central, construcție și stil nu face decît să precizeze natura romantică a operei. Permanentul *subtext* al mitului voievodal povestit este frămîntarea politică a contemporaneității, actuali-

Scanned with OKEN Scanner

tatea jertfei lui Mihai în timpul de „împotriviri și primejdii", altă treaptă de conștiință națională a românilor.

De la bun început trebuie să afirmăm că monografia istorică a lui Nicolae Iorga apare mult mai împlinită literar decît drama sa *Mihai Viteazul* subintitulată *poem dramatic* (*Neamul românesc*, București, 1920). Deși versul alb este propice temei prin solemnitate, momentele și eroul însuși rămîn prezențe laxe. Mai curînd ne convinge Doamna Stanca în momentul sumbrei premoniții pe care a notificat-o și Bălcescu în scena cu capul „sărmanului popă" Ea rostește oracular: „Văd trădători de sama celor ce l-au ucis / Pe-acesta, văd o luptă pierdută, văd în zare / Fugari cu-a tale steaguri, și văd un om căzînd / Între străini ca ăsta, și vai, Precistă sfîntă / Zăcînd pe cîmp o tidvă ce pare capul tău!" Simetric prezicerii, finalul, deși desfășurat în spatele cortinei, impresionează prin ideea conținută a eternității mitului. Vlădica Ioan îi dă rostire astfel: „Al nostru e acuma. Acum și-n veci de veci! / A noastră amintirea ta, Domn de biruință, / A noastră măreția isprăvii ce-ai făcut, / Unind prin voia Celui de sus națiia-ntreagă . . . "

Mihail Sorbul, dramaturg romantic prin fibra pasională a eroilor săi (*Patima roșie*) se oprește asupra unui episod din epopeea lui Mihai în *Sărmanul popă* (piesă într-un act), după cum în *Letopisești* alese figura titanică a lui Ioan Vodă cel Cumplit, erou hasdeean în egală măsură.

Piesa lui Sorbul, pregnantă în pofida dimensiunii ei reduse, vede în Mihai pe omul fatalității în plină ascensiune. În 1599, după cucerirea Ardealului, în preajma alipirii Moldovei și zeificat de Mihalcea și Baba-Novac, spirite tutelare ale acțiunii sale războinice, Mihai simte apropiindu-se zodiile nefaste. Deocamdată el se consideră dăruit de noroc, privilegiat în fața nevolnicilor săi adversari, precum Andrei Bathori. Scena centrală (pe care ne-o relataseră și Bălcescu și Iorga în *Istoriile* lor), unde domnul contemplă cu satisfacție capul retezat al Craiului, cuprinde fiorul căderii sale viitoare. Dincolo de relatarea lui Ördög, secuiul, depre rătăcirea Craiului prin munți, încercarea lui de rezistență, lupta și omorul final (nuvelistic tratată la Bălcescu) norii se adună, invizibili deocamdată. Glasul ce va rosti explicit premoniția sumbră va fi al Doamnei Stanca: „Privind la capul său, / În-

Scanned with OKEN Scanner

sîngerat şi galben cum stă dormind pe tavă, / Prin minte-mi şerpuit-a gîndirea cea grozavă, / Că ţie, sau (*arătînd pe Pătraşcu*) ... acestui copil s-ar întîmpla (*plîns furtunos*), / S-aveţi aceeaşi soartă".

Treptat, după savurarea răzbunării visate asupra Bathoreştilor şi după monologul triumfător în care se numeşte pe sine „Mikali Oglî" (porecla înfricoşătorului domn dată de turci), Mihai se abstrage din degustarea crudei sale bucurii. Lacrimile Doamnei îl fac să pătrundă ideea nimicniciei: „Ce şubredă zidire / Adăposteşte omul"; iar plînsul involuntar ce-l podideşte îi sugerează o maledicţie într-adevăr posibilă: „Mai ştii? Jelindu-i soarta, mi-o plîng chiar şi p-a mea?" Motivul fatalităţii despre care se persuadează că-i este favorabilă (întrucît sinonimul celei dintîi, „cerul", „Cu *el* prea fuse vitreg, cu *mine* fu prea bun"), pare argumentată prin rememorarea epică a unor situaţii-limită. Acestea sînt: secvenţa salvării providenţiale din ghearele călăului, irumperea „ca al morţii înger" „În oarda musulmană" de la Călugăreni şi înfrîngerea sulităşului turc „în ţara bulgărească". Hotărîrea unei îngropări fastuoase („crăiască pobriganie cu prea cinstit alai") pentru Bathori şi totodată sancţionarea cu aceeaşi moarte a secuiului conţine, pe lîngă jocul politic necesar, de mulţumire a „nemeşilor" răzvrătiţi, explicaţia unei dileme existenţiale. Mihai dorise răzbunarea asupra Craiului prin profanarea obişnuită în epocă, decapitarea, pînă o a fi văzut împlinită. De aici sumbra premoniţie a Doamnei îl face să realizeze balanţa imprevizibilă a destinului şi să se lase cuprins de compasiune nu pentru un duşman, ci pentru un semen.

În etapa dintîi a mişcării sale sufleteşti, Mihai apare copleşit de vocaţie războinică. Incapabil să primească „al păcii sfinte har" sugerat de Logofătul Teodosie (Rudeanu, izvoditorul cronicii de curte la care ne-am mai referit, epicizat şi de Heliade), ca şi de soţia sa, înainte de unificarea românilor, Mihai face profesia de credinţă a acţiunii. Elogiul acesteia nu vizează războiul, carnajul, crima, ci „fapta" ca necesitate politică în momentul decisiv şi totodată propice al primei Uniri. Desigur că fibra aventurii, a angajării (existenţiale) a eului în frenezia înfruntării armate fac să coexiste mobilul patriotic cu acela al temperamentului romantic. Drept răspuns la lamentaţia Stancăi despre acel „dor nesă-

Scanned with OKEN Scanner

ţios" de „biruinţi deşarte", voievodul proclamă „Că viaţa ... e-o-nşirare de lupte nesfîrşite, / Că pacea e-o părere a firii trîndăvite, / C-o faptă alt-aduce, cum valul valuri noi ...". „Vijelia războiului " conţine, pe altă parte, ingredientul gloriei, la care eroul romantic nu rămîne indiferent. Este ideea dialogului cu Mihalcea, comandantul cetăţii Cluj, un alter-ego al tumultuosului Mihai, spirit tutelar al acţiunii sale prin care „gîndul fapt se face". Înlănţuirea unei epopei eroice nu poate să fie întreruptă, cînd Mihai mărturiseşte: „O! m-a-nţeles prea bine, / O faimă năzuieşte o altă după sine! / Şi cer destule neamuri robite ajutor!" Gloria mesianicului, concepţia romantică a unui Carlyle despre geniul creator cerut de istorie se concretizează şi în viziunea dramei lui Mihail Sorbul, cea mai reuşită dintre piesele dedicate eroului naţional.

Cariera acestui personaj fascinant s-ar mai putea prelungi astăzi prin roman, printr-o mare frescă epică. Oricît însă de introspectat, accentuat dual, uneori nedecis (premise oferite de documentaţia într-o interpretare mai modernă), Mihai Viteazul va fi sortit să poarte amprenta unui caracter romantic străbătînd în cavalcadă dezlănţuită paginile mythistoriei române.

g. HAIDUCUL

Motto:

„Prefer (...) a trăi o viaţă tîlhărească în Carpaţii noştri decît a peri sau a trăi ticăloşeşte în ţeri streine."

N. Bălcescu

Acest erou legendar al istoriei româneşti întruchipînd ideea populară de dreptate socială şi naţională devine în egală măsură „caracter" romantic în virtutea statutului său de paria, „out-low", urmărit de poteră şi executat în cazul căderii. Întrunind sufragiile întregii mitologii balcanice, dincolo de hotarele statelor (în special de acelea ale Bulgariei, Serbiei şi Rusiei), haiducii populează eposul folcloric românesc, (baladele voinicesti cunoscute), dar şi

Scanned with OKEN Scanner

memorialistica celei dintîi jumătăți de secol al XIX-lea. „La première page de l'histoire de la vie des Roumains au XIX-siècle est rempli de recits de brigands", scrie Pompiliu Eliade în *Histoire de l'esprit public en Roumanie*, Paris, Société Nouvelles, 1905.

Istoria națională nu cunoaște eveniment, război, răzmeriță lipsite de participarea căpitanilor-haiduci rivalizînd cu „condotierii" străini, plătiți, aceia, cu bani grei. Am văzut rolul lui Baba Novac în luptele lui Mihai Viteazul, și moartea lui baladescă; numele lui Codreanu, cum se știe, înfiora în secolul fanariot pe ciocoii înavuțiți. Răscoala lui Tudor îi transformă pe haiducii olteni, cei mai numeroși și redutabili, în panduri care la sfîrșitul mișcării continuă să opereze în cete, pe cont propriu, infuzînd mai departe spiritul libertar. Este spațiul cel mai generos de proliferare a haiduciei, cînd boierii pribegesc dintr-o țară românească într-alta, ba chiar și în Turcia, cărîndu-și, alături de alții, mult mai săraci, agonisita pe drumuri.

Haiducul, „hoț de codru", „tîlhar" sau livrescul „bandit", sinonimie incluzînd poziția celui avut, devine în primele decenii ale veacului trecut personaj central al mitologiei românești. Tudor însuși, cum zice *Ion Ghica* „începe a scula pandurimea", fiind considerat de caimacami drept „hoț de codru", bun de prins cu poterile (care trec de partea lui). Zvonurile atestă aceeași suprapunere, de vreme ce se aude că Tudor „vine să taie pe ciocoi (*Din vremea zaverei*). Din aceeași „galerie originală de figuri ce poartă sigiliul caracteristic al epocii lor" pe care Vasile Alecsandri o descifrează în *Scrisorile* lui Ghica, fac parte Tunsu și Jianu, menționați pe lîngă Kirjali (Cîrjali) și în tomul lui J.-A. Vaillant (*La Roumanie*, III, Paris, Bertrand, 1844). Portretele acestor eroi ai mitologiei populare întrunesc un curaj dement, actul imprevizibil, spectacular, un destin condus de fatalitate, cu alte cuvinte tocmai coordonatele unui „condotier" romantic. Generozitatea în fața celor săraci adaugă o fibră socială acestor „personalități accentuate" ale istoriei noastre, *„á la Fra Diavolo"*, cum zice tot Ion Ghica. Tunsu „fiorosul", dar lucru pitoresc, fost țîrcovnic și paraclisier, cu sediul aproape de conacul Ghiculeștilor refugiați la țară din prima ciumei, îl sfătuiește pe „Cuconu Tache" să evite a lua masa în grădină, sub stejar. Motivul ar fi să nu facă „poftă

Scanned with OKEN Scanner

băieților, că de [illegible] oameni sunt și ei, rîvnesc", putînd face „vreo borobață". Jianu, și mai cunoscut, boiernaș țărănit, devenit la un moment dat stăpîn al Valahiei, se căiește inexplicabil pentru trecutul său aventuros devenind Pitar la Caracal (Vaillant, *op.cit.*). În epoca sa de haiduc legendar îl evocase același Ion Ghica, aducînd în sprijinul acestui mit versurile populare „Iancule, Jianule! / Îți e murgul cam nebun, / Trece Oltul ca pe drum." Vederile largi ale bătrînului Tache Ghica explică a doua surpriză în tihna familiei boierești strămutate — ivirea lui Jianu (fost pandur), spre spaima mamei și a copiilor. Originalul boier îl poftește la o ciorbă caldă și la pahare de pelin pe acest „hoț de codru". Portretul fizic, iarăși de arnăut, are o virilitate orientală: „un om scurt, îndesat, rumen la față, ras și cu mustața deasă și scurtă; îmbrăcămintea lui, dulamă, pantaloni și scurteică, pe cap șapcă peste fes, la brîu pistoale și un cuțit cu plăsele de os, și pușca în cumpănă în mîna dreaptă" (*Tunsu și Jianu*).

Cîrjaliu, haiduc ce a înspăimîntat Iașii, căpitan eterist la un moment dat și el, este pomenit ca „un nou Scanderberg" de Vaillant, în capitolul *Orographie ou promenades pithoresques aux monts Buceci*. Vitejia sa dementă în luptele cu turcii, jafurile temerare, exilul în Basarabia, extrădarea, primejdia de a fi tras în țeapă, evadarea din închisoarea ieșeană (șiretlicul spectaculos al comorii îngropate), groaza lui Ioan Sturza în fața cetei sale de 300 de haiduci îl fac mitic în Balcani. Gloria i se propagă în Basarabia rusească, de unde motivul de nuvelă pușkiniană intitulată *Cîrjali* (1834). Scrisă după relatarea unui martor ocular la exilul basarabean al „banditului", ajuns aproape cerșetor la Chișinău, nuvela lui Pușkin realizează o biografie succintă a acestui erou picaresc. Anume precizări ne introduc în aria tipologică pe care o cercetăm în prezenta carte, întrucît comentînd cererea de extrădare a lui Cîrjali înaintată guvernului rus de turci, Pușkin precizează cu ironie: „Oficialitățile (rusești — n.ns.) nefiind obligate să privească banditii în *lumină romantică*(n.ns.), convinse totodată asupra temeiniciei pe care cererea o avea, l-au trimis pe Cîrjali la Iași". Precizarea lui Pușkin edifică subiacent despre mentalitatea socială și literară a vremii cînd haiducul, brigandul era privit ca perfect erou romantic. Încolo, portretul fizic pușkinian se pune iarăși în acord cu înfățișarea ideală a războinicului.

Scanned with OKEN Scanner

Haiducul „părea să aibă treizeci de ani. Trăsăturile figurii sale oacheșe erau frumoase dar aspre. Era înalt, cu umeri laţi, și lăsa să se întrevadă o forţă fizică ieșită din comun". Costumul oriental revine și el: „Un fes viu colorat de-a curmezișul capului său, un brîu lat care-i înconjura mijlocul subţire, un dolman de stofă albastră, o cămașă cu pliuri largi pînă la genunchi (. . .) îi completau costumul. Cît despre el, părea mîndru și liniștit." Cu pană epică evocă Pușkin capcana în care cad paznicii turci ai condamnatului, tentaţi de miraculoșii galbeni îngropaţi, eliberarea sa precipitată și extazul libertăţii recîștigate: „liber și înarmat! Ce sentiment trebuia să-l fi cuprins!" Ultima ispravă, înjosirea domnului Moldovei care, somat să trimită o sumă uriașă, se execută prompt, îi smulge prozatorului rus exclamaţia: „Ce ziceţi de Cîrjali?" (citatele în trad, ns.). Adresată cititorului, interogaţia retorică din final marchează plăcerea de a fi surprins pe viu un *caracter* romantic. Sfîrșitul haiducului, ucis în lupta cu turcii și apoi spînzurat (Vaillant, *op.cit.*), întregește biografia acestui personaj excepţional.

Afectul care duce la mitizarea haiducului trece prin adeziunea populară, întrucît, cum scria în epocă Vasile Alecsandri, „poporul nostru a avut totdeauna o simpatie nemărginită pentru voinici", o „iubire frăţească" pentru acest „erou". Baladele voinicești despre Codreanu ca *Păunașul codrilor* conţin expresia stilistică a acestui sentiment prin ceea ce numim astăzi Dativ etic („Pe Codrenaș *mi-l* rănea"). Dialogul citat de Alecsandri configurează esenţa socială a mitizării, cînd Domnul îl interoghează pe cel prins: „Măi Codrene, voinicele, / Spune tu Domniei mele, / Mulţi creștini ai omorît, / Cît în ţară mi-ai hoţit? — Domnule, Măria Ta, / Jur pe Maica Precista! / Eu creștini n-am omorît / Cît în ţară-am voinicit. / Om bogat de întîlneam / Averile-i împărţeam; / Iar de întîlneam săracul / Îmi ascundeam baltagul, / Și-n chimir mîna băgam, / Și de cheltuială-i dam." Acest erou justiţiar va fi în baladele voinicești totodată eroul dramelor erotice iubit sau trădat de mîndre, ceea ce-i dă (considerația lui Alecsandri în *Românii și poezia lor*, 1849) baladei *Păunașul Codrilor*, de pildă, „un caracter *romantic*" (s.ns.), „o mare asemănare cu balada Cavalerilor din veacul de mijloc" prin „subiectul ei de dragoste și de vitejie" sau, retoric, „Viaţă cu dragoste! moarte pentru dragoste". Tema cînte-

Scanned with OKEN Scanner

cului (*Mihu Copilul*) implică harul artistic de natură orfică pe care îl posedă haiducul. Nu evităm corespondența ce poate părea supralicitare, întrucît textul însuși prezintă metafora marilor elemente care capătă o *anima* cînd Mihu „zice cu dor / Un cîntec duios". Transfigurarea universului la magia Logosului este limpede. *Cîntecul* haiducului este „Atît de frumos, / Că munții răsună, / Vulturii s-adună, /Brazii se clătesc, / Frunzele șoptesc, / Stelele sclipesc / Și-n cale se-opresc!" În felul acesta eposul popular face din eroul vitejiei și al erosului, un demiurg creator.

O altă sursă fertilă, în afara tipologiei atestată de istoria națională, folclor, (și la care se adaugă figura lui Răzvan-vodă), vine dinspre literatura *Sturm und Drang*-ului. Aici *Hoții* lui Schiller au impus tipologia *banditului* generos, nobil și tandru îndrăgostit, Karl Moor. Mesajul piesei, larg cunoscută la noi în traduceri franceze implică titanismul, întrucît „libertatea naște coloși". Victor Hugo cu *Hernani*, piesă ce a consfințit în 1830 victoria poeticii romantice, impune receptării unanime un alt titan damnat, „bandit" care reunește asprimea munteanului cu orgoliul unui *grande* spaniol („la fierté native de grand d'Espagne"), fibră pe care Călinescu o și enumerase între virtuțile eroului romantic. Prins în hățișul geloziilor și dușmăniilor dictate de vocația pasională (el fiind „lion superbe et généreux" pentru Dona Sol), Hernani piere respectîndu-și absurd deși sublim, cuvîntul de onoare. Romantismul dezlănțuit, retoric, pasiunile frenetice, destinul fatal, fac din acest erou hugolian un arhetip eroic ce va stimula selectarea haiducului român devenit „caracter" al literaturii noastre romantice. În același timp el constituie, cum deducem din mărturia lui Bălcescu, o „mască" a psihismului auctorial prin cultul libertății, al pasiunii și deci încă o subiectivizare obiectivată.

Vasile Alecsandri, romantic prin fervoarea de a fi descoperit în folclor matricea pitorescului și a eroicului național, integrează în volumul său *Doine* (1842 — 1852) motivul haiduciei drept unul preponderent. Alături de „Doina cea desmerdătoare" care cîntă cu diminutivare abuzivă „o puiculiță", poetul iubitor al „vitejiei" alege „Doina cea de răzbunare". În felul acesta textul liric încheagă profilul eroului haiduc. După ce trece printr-o strofă neinspirată (cu rimele dimi-

Scanned with OKEN Scanner

nutive „doiniță / pușculiță / punguliță / bărdiță"), monologul alege tonul mai just, atît prin simboluri ale virilității războinice („cal aprig ca un leu", „un vultur mare"), cît și prin comparația autentic folclorică: „De-aș avea pe gîndul meu, / Un cal aprig ca un leu, / Negru ca păcatul greu!". Vulturul solar, simbol diairetic al supraeului social la Alecsandri (*Deșteptarea României*) se implică și în ideea justițiară a voinicului: „Face m-aș un vultur mare, / De-aș cînta ziua, la soare, / Doina cea de răzbunare". *Strunga*, alt poem, are un aer de voinicie dezlănțuită, de frenezie a trăirii în terține energice care nu trădează, surprinzător, autenticitatea troheului. Spațiul, în nota autorului, are o localizare istorică, „Pădurea Strungăi (...), *locașul cetelor de hoți* (s.ns.), încît acest nume a rămas vestit în Moldova" și o implicație simbolică a topophiliei consacrate de poetica populară. În acest „locaș" ideal al haiducilor „Unde buha greu suspină" se adăpostește o umanitate nepervertită de legi și constrîngere civilizată, urmînd instinctual propriile-i noțiuni de dreptate, de bine și de rău. Comandamentul primordial rămîne spiritul justițiar, ura pentru ciocoi și jefuitori: „În pădurea de la Strungă / Sînt de cei cu pușca lungă / Care dau chiorîș la pungă!" Strofa următoare include o locuțiune substantivală plină de farmec, „în pușcă-n lună", pentru tîlhari din limbajul oral țărănesc. În sine însăși metaforică, expresia sugerează aventura, la care se adaugă originea de aprioric paria („fecior de lele", copil din flori în același limbaj aparte, arhaizant și mustos). Cîntecul de fluier în pădurea nocturnă conturează definitiv o ipostazare a libertății absolute, sociale și afective, a acestui *caracter* care-l încîntă cu evidență pe poetul considerat în genere (și pe nedrept) convențional: „Sînt de cei ce-mpușcă-n lună, / Care noaptea-n frunze sună, / Feciori de lele nebună!" Adresîndu-se „creștinului", prin artificiu, eroul avertizează cu același fior jovial asupra primejdiei: „În potica fără soare / Ei te-așteaptă la strîmtoare / Să te prade, să te-omoare!" Apropiindu-și în „cea zare de lumină" imaginea unei cete, poetul realizează un instantaneu energic în versuri perfecte: „Opt voinici cu spete late / Și cu mînici suflecate / Stau cu puștile-ncărcate". Obligatoriu, unul din aceștia cîntă o stilizare perfectă a cîntecului voinicesc, așteptînd lupta cu aceeași ardoare cu care dorește o „mîndră fetică". Plăcerea luptei ca aventură, un dat al psihismului

Scanned with OKEN Scanner

romantic extravertit, îl nutrea probabil poetul însuși, nu întîmplător un savant degustător al culorilor și sonurilor războinice în *Dumbrava Roșie*. Menirea dreptății sociale se armonizează în doinele sale cu setea acțiunii ca act ideal în sine: „Oliolio, măi Taie-Babă! / Căci nu șuieri mai degrabă, / Să sărim, voinici, la treabă! / / Pușculița-mi ruginește, / Ținta-n ghioagă se tocește, / Murgul sare, nechezește! / / În pădurea de la Strungă / Ce slujește pușca lungă / Fără luptă, fără pungă?" Simetrică strofei inițiale, aceasta din urmă înrămează cîntarea și ea bărbătească a haiducului, deloc edulcorată, de un perfect simț al economiei lexicale și al justeții tonului.

Un sentiment mai accentuat al naturii, al trecerii vegetale, o poezie a codrului caracterizează un alt frumos poem, *Cîntic haiducesc*. Aici haiducul, autorul monologului liric, e dispus să se lase în voia reveriei și a meditației; el are timp să se adreseze unei păsări rău-prevestitoare („Dragă corbi, corbișor"), iar apoi codrului, ambii martori implacabili ai trecerii. Primăvara și vara cu frunzișul bogat sînt dorite ca embleme ale descătușării, cînd vocația voinicului capătă acordul naturii însăși, regresivă și ostilă în vremea iernii. Plîngerea lipsită de sentimentalism are o textualitate arhaic-folclorică cu construcții simetrice: „Iarna vine, vara trece / Și pădurea s-au rărit! / Ziua-i viscol, noaptea-i rece, / Greul vieții au sosit!". Scurgerea anotimpului ideal anihilează rațiunea de a fi a eroului: „Cît mi-a fi iarna de mare, / Ce-o să facem, vai de noi! / Fără codru, fără soare, / Făr'de bani, făr-de ciocoi?" Momentul istoric, epoca fanariotă cu cosmatia ei orientală se fixează prin cîte un detaliu, haiducul dorind vreun „Călător cu punga plină / Și cu șal la cap legat". Nostalgia anotimpului fast se exprimă prin adresarea către acea *ipostazare* a eului extrapolat, matricial, devenit însă masculin, eroic. „Daleu! codre, frățioare, / Ce-ți făcuși frunzișul des, / Unde-n pîndă, la răcoare, / Stam sunînd din frunzi ades". Legea ireversibilului și a bucuriilor pierdute se extinde și asupra eului, în formulări gnomice: „Vara trece, iarna vine, / Și tu, codre, te-ai uscat! / Trece vara, și ca tine / Florile mi-am scuturat!" Concret, trecerea înseamnă totodată căderea în sclavia muncilor agrare: „vremea de muncă" „Și de dat capul sub frîu". Libertatea pierdută accentuează

Scanned with OKEN Scanner

lirismul generat de dorul ei și identificat în anotimpul sevelor înnoite: „Daleu! dragă primăvară, / De-ai veni cînd aș vrea eu, / Să mai ies voinic prin țară, / Să fiu iar în largul meu!" Autoportretul eroului ce urmează, deși alcătuit din trăsături de penel precise, respiră voluptatea cavalcadei libere. Repetarea subjonctivului la fiecare cap de vers exprimă tensiunea acestei dorințe („*Să mai ies voinic*", „*Să fiu iar*", „*Să-mi pun* cușma pe-o ureche / *Și să-mi las* pletele-n vînt", „*Să simt* iar durda pe spate / *Și să-mi văd* ici că lucesc, / Cinci pistoale ferecate, / Cu hamgerul haiducesc"). Galopul va încununa smulgerea din constrîngerea socială și afectivă printr-o imagine a dilatării: „Și pe coada-i cea pletoasă / Să-mi dezmierd murgul voinic, / Și pe zarea luminoasă / El să zboare, eu să-i zic". Starea extatică a haiducului biciuit de viteză („Fugi ca vîntul, fugi ca gîndul, / Măi, voinice năzdrăvan") proclamă luarea în posesie a pădurii și reînceperea procesului social: „Să ținem codrii și valea / Noi, vitejii amîndoi. / La neferi să-nchidem calea, / Să dăm groaza prin ciocoi".

Modalitatea *epico*-lirică mai accentuată în virtutea implicării biografice a poetului apare în *Andrii-Popa*, nume celebru în epocă. Elogiul (în nota aferentă a) lui Mihai Cozoni, unchiul poetului, pentru a-l fi răpus ca poteraș pe vestitul haiduc în luptă dreaptă nu se acordă însă cu vibrația romantică din articolul lui Vasile Alecsandri despre baladele voinicești, unde haiducul apărea ca *singurul* erou ideal. Dincolo însă de această dizlocare subiectivă a opțiunii pentru „Mihai mîndrul" (Mihai Cozoni), în fapt ucigașul voinicului și dincolo de finalul citabil ca platitudine („Ura! Vulturul din nori / Răcni falnic de trei ori"), portretul lui Andrii-Popa din primele cinci strofe (nu întîmplător, cele mai pregnante) se impune ca transfigurare inspirată a cîntecului voinicesc. Interogația retorică, procedeu al baladei anonime, cuprinde semnalmentele războinicului spre a-i sublinia faima: „Cine trece-n Valea-Seacă / Cu hamgerul fără teacă / Și cu peptul dezvălit? / Andrii-Popa cel vestit!" Căutat în van de poteră și superior prin îndrăzneală, Andrii reprezintă esența *caracterului* respectiv: „Șapte ani cu voinicie / Și-au bătut joc de domnie / Și tot pradă nencetat / Andrii-Popa, hoț bărbat!" Pușca „plină / Cu trei glonți la rădăcină", murgul focos și „frați de cruce șapte", trinitatea tutelară a haiducului îi

Scanned with OKEN Scanner

motivează seninătatea: „Și nu-i pasă de nimic, / Andrii-Popa *cel voinic*!" Laitmotivul „Andrii-Popa *cel vestit*!", „Andrii-Popa, *hoț bărbat*!" și „Andrii-Popa *cel voinic*!" fixează gloria eroului prin epitetele echivalente (în planul poeticii folclorice) cu atributul propriu epopeii homerice.

Mult mai puțin realizată din pricina prozaismului, balada *Groza* figurează portretul haiducului mort: „Galben ca făclia de galbină ceară / Ce-aproape-i ardea, / Pe-o scîndură veche, aruncat afară, / De somnul cel vecinic Groz-acum zăcea." Momentul epic opune „înfiorării" spectatorilor în fața celui însemnat „de negrul păcat", discursul moșneagului pe care Groza l-a miluit în vreme de restriște. Cel care părea a fi „fiară" în ochii mulțimii, este pentru „bătrînul moșneag" (sic!) „creștinul ista", providențial, și căruia i se cuvine închinare.

Mai livresc-romantică, balada *Sora și hoțul* pune față-n față doi eroi ai melodramei curente: fata călugărită „de rude fără milă", ducînd „viață de durere" „Sus, în deal, la monastire", și seducătorul persuasiv, care o duce în „a lumei fericire". Dacă plîngerea fetei apare epigonică în fața lui Chénier și Bolintineanu, („Și, ca pomul ce jos pică, / Viața-mi cade fără vreme!"), chemarea „hoțului" în libertatea codrului, tînguitoare și suavă, reprezintă soluția poetică inspirată. Acest haiduc demonic în fața îngerului inocent (situație fundamental-romantică) lansează fetei chemarea de a-și transcende condiția, ceea ce va face în cele din urmă și Hyperion. Doar că sfera pe care i-o propune, nici oceanică și nici cosmică, va figura (preeminescian) spațiul libertății totale: „Hai cu mine-n codrul verde / S-auzi doina cea de jale, / Cînd plăieșii trec în vale / Pe cărarea ce se perde. / / Să vezi șoimul de pe stîncă / Cum se-nalță, se izbește / Peste corbul ce zărește / În prăpastia adîncă". „Codrul verde", „prăpastia adîncă" sînt repere ale unor spații sălbatice, libere față de recluziunea monahală. Un alt argument al acestui Hernani român este forța sa ocultă care îngenunchează rangurile: „Iar ciocoiul cum se pleacă / De mă vede la potică! / Cum, smerit, în genunchi pică / Și de fală se dezbracă!" În locul bogăției, între argumentele îndrăgostitului mai apar caii, „doi zmei de bună cale", „tovarăși doisprezece, / Și la brîu, patru pistoale". În fața acestei libertăți atît de romantice, brigandul român mai enumeră o dată insemnele monahale

Scanned with OKEN Scanner

antinomice prin constrîngerea implicată: „Lasă tot, neagră chilie, / Comanac, metanii, rasă; / Și de vrei a fi voioasă / Ca o zi de voinicie, / / Vin în lumea fericită / Cu voinicul ce te cheamă / Căci cu dînsul nu e teamă / De-a mai fi călugărită!"

(Pe lîngă că-și oferă structura, poemului eminescian *Făt-Frumos din tei*, această baladă numără sintagme impuse ulterior ca eminesciene: „ai tăi ochi ca două mure", „dulce minune" (existentă și la Conachi), „Hai cu mine-n codrul verde", „În prăpastia adîncă". E adevărat, eroul baladei eminesciene, mai sublimat, are alura cavalerului medieval cu corn de-argint, dar și aceea a unui Făt-Frumos romantic cu flori de tei în plete).

Haiducul, erou al doinei și baladei voinicești, specii stilizate fast de Vasile Alecsandri rămîne pregnant în ipostază războinică, virilă, căreia-i corespunde textul liric dens, respectînd creator stilul poeziei anonime. O extrapolare livrescă a motivului păstrează acest „caracter" într-o expresie stilistică adecvată, completîndu-l printr-o situație proprie eposului romantic.

În galeria tipologică din *Istoria unui galbîn* intră în mod previzibil căpitanul de haiduci care împarte cu ceata banii unui zaraf. Profilul romantic al acestui personaj îmbină vocația aventurii eroice cu erosul, care-i și aduce sfîrșitul. Portretul descriptiv se oprește asupra acestor date psihologice, insinuînd totodată patriotismul, voluptatea primejdiei și a luptei, constante ale psihismului romantic. „Acest român, afirmă scriitorul, era cu adevărat voinic, și dacă se făcuse tîlhar de drumul mare, nu că doar îi era sete de bani, dar pentru că simțea ceva în inima lui care îl îndemna să caute prilejuri de vitejie; primejdiile avea pentru dînsul un farmec magnetic care îl trăgea fără voie, și sînt încredințat că dacă ar fi avut norocire să se nască cu trii sute de ani mai înainte, pe cînd românii era în lupte, el și-ar fi dobîndit un nume de viteaz mare." Tonul umoristic apare în prezentarea carierei erotice a haiducului, dat fiind că acesta „iubea prea mult femeile măritate" care au la rîndul lor „o fierbinte aplecare pentru voinici", de unde dorul de răzbunare al soților „mînioși foc asupra căpitanului". De aici intrăm în plin pitoresc care nu contrazice deloc factura romantică a poveștii. „Un grec care fusese arnăut în vremea domnului Ioniță Sturza"

Scanned with OKEN Scanner

visează usturimi în regiunea frunții și tot soiul de „vite cornorate". Motivul este tînăra lui soție, „vestită de frumoasă" care se întîlnește în casa cumătrii „în toate serile" cu căpitanul nostru. În timp ce arnăutul „se pregăti de vînat luîndu-și hăitași (...) cîțiva bărbați, care ca și dînsul avea ură asupra căpitanului", haiducul galopează prin codrul nocturn. Încălecat pe murg „cum răsări întîie stea pe cer", el „porni pe o cărare îngustă ce ducea la marginea codrului." Misterul lunii mărește lirismul, prefigurîndu-l pe Cozma Răcoare: „Era o lună cum o doresc amorezii, o lună plină de o tainică lumină care învăluia tot codrul și răzbătea printre frunzele copacilor. Nu se auzea altă decît pasurile calului pe cărare", însoțit de „un vers jalnic". Întîlnirea amanților fericiți va fi însă întreruptă de sosirea soțului înșelat și a cetei sale care-l înconjoară pe „voinicul căpitan" aflat, detaliu humoristic în stilul lui Vasile Alecsandri, iar pe de altă parte, clasic/mitologic, „în poziția zeului Mars" surprins cu Afrodita de Vulcan. Sentința viteazului — precizează autorul — după o *„aproape cercetare"* fusese „un cvartir de cîțiva ani la ocnă pentru ca să-și *prefacă*, să-și *îmblînzească* și să-și *îndulcească simțirile morale*", în stilul documentului de epocă.

Povestea haiducului adulter întrunește astfel paradigmele stilului romantic cu o lumină a zîmbetului zubțire, care demitizează melodrama în chiar timpul narației. În ce privește volumul *Doine* el oferă o imagine eroic-robustă, folclorică a acestui „caracter", mai accentuat romantic în *Sora și hoțul*.

Constantin Boerescu, abia dacă pomenit de istoria literară (1836—1908) ivește la 19 ani o scriere frenetică, mai degrabă poem în proză ossianesc-byronian decît un roman, *Aldo și Aminta sau banditii*. Deși autorul n-a mai dat altceva, epuizîndu-și inspirația juvenilă în aceste pagini, scrierea, evident minoră, interesează din pricina stilului exacerbat romantic-livresc. Într-adevăr, eroul baladesc al lui Alecsandri, instalat atît în mitologia populară cît și într-o realitate social-mente concretă, își capătă ipostaza poematic-preromantică. Abstrași, cu excepția patriotismului obsedant, din coordonate geografic precise, dovadă și numele lor convenționale, eroii-haiduci din epoca lui Tudor țin la Constantin Boerescu

Scanned with OKEN Scanner

discursuri byroniene despre moarte și fatalitate (precum „Banditul nu cunoaște durerile morții, el simte deliciile ei!"), despre voluptatea vărsărilor de sînge, despre o răzbunare iminentă, despre plăcerea cupelor cu vin, (— „asta viață e dulce pentru bandit!") și a rătăcirilor manfrediene între „cime" (de la fr. „cîme" - pisc). Pitorească apare în alfabetul cirilic ortografierea acestui barbarism! Cu atît mai specifică se înscrie în acest romantism orgiastic — sub un motto din *Banditii (Hoții)* lui Schiller, — obsesia patetică a scriitorului român, destinul patriei, „infortunele" ei, tic lingvistic al tînărului literat. Urînd în mod satanic corupția „regimului fanariotic" și pe „inemicii" turci, autorul (și el alături de Odobescu, studios la Paris) vede în Țările Române decimate în 1821 „un sepulcru fără limite, o carcere-negrită de lamente, al căror eco se-nalță pînă la ceruri din afundul văilor și munților noștri ca să protesteze în contra impasibilității divine!" Această conștiință face din „banditii" „pătați de sînge" oșteni de vocație, „panduri", dorindu-și (ossianic) moartea „pe cîmpul de onoare". Stilizarea unor doine voinicești adaugă acestui *bric-à-brac* al modelelor literare filonul tradițional. (Pentru Ossian, Mitologia Nordului, Jean-Jacques Rousseau și Byron, vezi *Romantismul românesc*, vol. I, *Cartea a doua, Poetica*).

Două coordonate probează cu evidență romantismul redundant-livresc în care textul cercetat amplasează caracterul haiducului. Întîi, un decor montan colosal, „goticizat", conținînd simbolismul accederii la supra-eu și al regăsirii eului primordial liber. Aici Constantin Boerescu se arată a fi visător al teluricului mineral, reper al eternității, din familia imaginativă Bolliac — Radu Ionescu — Eminescu — Hogaș — Blaga — Arghezi — Sadoveanu — Geo Bogza. Uneori argumentația ține de preromantismul rousseauist care mai trebuia să legitimeze la noi dreptul literar al colosalului (în 1855), întrucît natura „incultă" este „mult mai grandioasă în simplitatea ei, decît dacă omul s-ar fi silit a o perfecționa". Alteori, alături de paradigme byroniene (celebrul *Manfred*) discernem mitologia anonimă a temei, întrucît „fiecare vale a giganților Carpați era o fortăreață menită de natură" haiducilor noștri, pe cînd „fiecare *cimă* (s.ns.) scotea un eco ca să răspunză la vocea bravilor ce închinau în onoarea căpitanului lor". Pe de altă parte, desigur, „gi-

Scanned with OKEN Scanner

ganții Carpați" conțin simbolismul etnic eminescian (și un altul, mai aproape de legenda sadoveniană (*Baltagul*), haiducii fiind „falnici ca inima lor, (a munților — s.ns.), nobili ca neamul român!". Subiectivizată, însă, lumea muntelui îi oferă damnatului Aldo abisul „mai puțin profund decît durerile lui". Imaginarul textului pendulează între viziunea subteranei („carcera", „spelunca", „prăpastiile", „abisul", „buza oceanului subteran"), spațiu al suferinței, - și „cimele", accederea la idealul individual și național. Semnele goticului „negru" se discern în evocarea „închisorilor" lui Aldo cu „bolți înegrite", „umiditate", „lumină înăbușită de întuneric". Maniheismul beznă/lumină se arată aferent acestei dihotomii.

Dar tipologia mai ales, — ori pe aceasta o reconstituim în prezenta carte — se arată în *Banditii* lui Constantin Boerescu indubitabil romantică. Această „simplă povestire a timpilor trecuți", dictată de „inimă" și „sentimentul" autorului (*Dedicația* către Vasile Boerescu, om politic, fratele junelui literat) imaginează *caractere* ossianesc-byroniene în travesti haiducesc.

Brav (nume artificios), căpitan de haiduci („eroul și Căpitanul a trei sute, locuitorul acestor munți") este un gladiator cu „nobilul său corp" și „geniu", termen frecvent, prin „fruntea măreață" și ochii arzători (cu „focul ce animă pe omul cel liber"). Ca un luptător ossianic în „oribilul măcel" el extermină o armie dușmană, ceea ce ni se prezintă poematic: „Grozavă este mînia lui Brav (...) rîndurile nemice sînt decimate de dînsul". Pînă și pe cîmpul de bătălie, inanimat, ciopîrțit de iatagane, titanul își păstrează grandoarea: „pe fruntea lui sîngerîndă tot mai lucea acel geniu puternic", iar în ochi, „blestemul și moartea". Vidat de viață interioară, Brav rămîne un simulacru al haiducului de tip livresc. Aldo însă este, cel puțin în intenție, eroul dilematic al scrierii, sensibilul ulcerat de o deziluzie erotică și căutînd uitarea, dar și senzația, „furoarea pasiunilor" din viața de haiduc, așa cum o visase, la urma urmelor, și Bălcescu. Acest byronian, „adevărat fiu al Durerii", „geniul trupei" ca secretar al lui Brav rămîne între „banditi" „ca să arunce în negrul uitării trecutul, viitorul și gloria sa" prospectînd și „o moarte mai sigură". Visînd să-și anuleze complicația apriorică și deci suferința (sortită celor aleși, căci „esențiază spiritul",

Scanned with OKEN Scanner

„consumînd materia"), Aldo se va visa un barbar, „o fiară fără pietate", îmbătat de sîngele victimelor sale. Dar iată că între „bandiți" în castelul gotic, montan, Aldo își regăsește idealul (lupta pentru neatîrnarea țării, „amorul Patriii"), ba mai mult, întîmplarea și aceeași fugă de corupția orașului i-o scoate în cale pe Aminta (numele păstorului din poemul bucolic al lui Tasso), deocamdată o necunoscută agonică găsită în munți. Eroină romantică la rîndu-i, frumoasă „cu chip oriental" (ca în Byron) ea este „tip perfect de virtute și simțibilitate". Frenezia identificării ei, despărțirea, lupta, căderea în prizonierat și moartea lui Aldo prin spînzurătoare conduc această iubire aberant-romantică spre tragedie, marcată și de sfîrșitul „infortunatei" Aminta vegheată de păstorul Ion (ca în *Atala* lui Chateaubriand). Ca și Brav, Aldo este un genialoid manifestat demonic: „neagra sa capelură împodobea o frunte măreață", în „carceră" el păstrează „acele trăsuri espresive ce caracterizează geniul". În „subterană" degustă voluptatea neființei: „Moartea e finitul cel mai glorios al eroului condamnat!" Nobil, el salvează viața lui Brav care-i acordă „cununa" acelei lupte, profetizînd (ossianesc) cum că „*barzii*" (s.ns.) îi „vor cînta o dată numele". Cinic însă și „byronizat", el va declama că gloria e un „nume fatal", „stea efemeră", înghițite de ingrata mulțime. Haiducii lui Constantin Boerescu ilustrează integrarea unui romantism livresc în tiparul unor *caractere* istoricește specifice.

Bogdan Petriceicu-Hasdeu elaborează în jurul voievodului efemer Răzvan (elogiat cu patos și epitete homerice în *Istoria...* lui Bălcescu), o „poemă dramatică". Termenul de „poemă" marchează dealtfel extrapolarea lirismului romantic asupra celorlalte genuri, chiar și științifice, dovadă „poema istorică" dedicată lui Mihai Viteazul; prestigiul speciei, („poema") polimorfă și debordantă, își spune cuvîntul pînă la glosările macedonskiene care o consideră un *sumum* al creației. Subintitulîndu-și astfel drama *Răzvan și Vidra*, Hasdeu ne avertizează probabil despre pulverizarea structurii dramaturgice în favoarea monologului retoric, semn permanent al teatrului romantic.

Textele dramei istorice sînt rostite de un perfect erou romantic, ostracizat prin legi tradițional-sociale în tripla

Scanned with OKEN Scanner

sa calitate de țigan, rob eliberat, („iertat") și căpitan de hoți de codru, (haiduc). Regalitatea sa efemeră care pecetluiește o neverosimilă ascensiune se suprapune perfect peste ideea de *fatum*, ca și fulgerătoarea sa cădere. Personajul istoric, Răzvan, domn al Moldovei (1595), ucigaș al lui Aron-Vodă fulgeră scurt pe pînza istoriei romantice, ca și Despot, așteptîndu-și transfigurarea literară. Miron Costin dă știri parantetice despre el; Nicolae Iorga îl va denigra; cu atît mai mult, și încă o dată, spațiul vid de prea multe date va fi propice literaturii. Încă un erou romantic va fi fost astfel dezgropat din „cronice bătrîne".

Dacă ne-am decis să-l subsumăm pe Răzvan paradigmei literare a *haiducului* este pentru că anume *această etapă* a existenței sale îl marchează cu adevărat. Haiducia rămîne starea ideală a eroului, răscumpărare a condiției sale de *paria* țigan prin libertatea codrului. Armonia socială de aici, justiția instaurată prin legea naturală de căpitanul haiducilor, ca și armonia eului cu natura vor contraveni ireductibil „lumii" ierarhică și coruptă a ascensiunii prin intrigă și sperjur, orașului, spațiul aceleiași polarizări negative, cum vom mai vedea. Acesteia din urmă fostul rob îi și declară război în hohotiri demonice: „Lumea-și bate joc de mine! Rîde lumea de Răzvan! / O să rîz și eu de lume!... Da, vom rîde fiecare:/ Ea de mine cu trufie, eu de dînsa cu turbare!..." Natura sa excesivă („turbarea") va fi enunțată de autorul însuși care vorbea în prefață despre „caracterul înfocat, eroic și impresionabil al lui Răzvan".

Vina tragică a fostului rob, recăzut în sclavie pentru „un galben", este noblețea morală accentuată de — *rara avis* în epocă — cunoașterea „buchilor" și izvodirea de stihuri. De aici elogiul lui Bașotă: „Cam cutezător, cam țanțoș, dar deștept și cărturar". Datele acestei înzestrări ieșite din comun, pe lîngă vitejia militară, contravin situației de *paria țigan*, dezvoltînd dilema tipic romantică dintre naștere și valoare (ca în *Ruy-Blas*). Precizăm că în galeria caracterelor romantice țiganul va figura frecvent, dublat de dezideratul politic al dezrobirii. În Principate, campaniile vor fi traduse în fapt de I. Cîmpineanu, Cezar Bolliac, Vasile Alecsandri, autor, cel din urmă, al unui manifest liric în temă. Pușkin va fi semnatarul unui poem inspirat din motivul respectiv. Țiganul va fi aici simbolul umanității

Scanned with OKEN Scanner

„barbare" și al iubirii libere. Hasdeu istoricul își pune la lucru erudiția în poema sa dramatică, amintind (în chestiune) fapta mitropolitului Năstase care „la moarte-i pe toți robii săi iertase... / Singurul Vlădică-n lume, sau cel puțin la români / Care nu voia ca frații să fie slugi și stăpîni, / Fiind tot un os ș-o carne..."

Țigan „iertat", Răzvan îmbrățișează deci altă condiție de proscris, haiducia, văzută de Hasdeu în textualitate folclorică nu departe de literatura lui Alecsandri. Filologul aduce acest filon în sprijinul caracterului imaginat, inserînd doine haiducești parafrazate sau fragmente anonime autentice. Esența acestora rezidă în mesajul social direct, uneori pamfletar, precum în stihurile lui Răzvan („Frunză verde de negară! / Vodă doarme în cămară, / Iar boierii tot furînd, / Își fac trebile pe rînd!"). Răzașul, „caracter de țăran românesc personificat" (*Prefața autorului*) cîntă o doină despre „răzășia" părăsită, despre „dalba haiducie" și alta de evocare a pădurii („Dragu mi-i drumul cotit / Și de umbr-acoperit") ca aliată în răzbunarea asupra „ciocoiului". Însuși Răzvan, după precizarea autorului că „Numai cîntecul deschide cugetul haiducului", îl provoacă pe prozaicul Ganea la un duel cavaleresc prin mijlocirea baladei. „P-un deal, p-un colnic, / Mergea un voinic" alături de „O copilă dalbă / Cu galbeni în salbă". Cel dintîi, avînd doar „fața voinică" dar „o inimă mică", va fi înfruntat de „Vătaful haiducilor, / Căpitanul hoților". Acesta adresează (ca în *Păunașul codrilor*) „Cătră cel ciocoi, / Cătră cel voinic / Voinic de nimic" chemarea la trîntă voinicească pentru, *mutatis mutandi*, favorurile Vidrei. Aceeași figură mitizată, căpitanul de haiduci întrupat de Răzvan, ocupă în ochii Vulpoiului demnitatea ierarhică supremă: „Dar treapta-i mult mai de frunte, prin putere și simbrie, / De cum pe la voi aice este chiar o hătmănie!"

Tănase face iarăși un soi de monografie a haiduciei, dezavuînd în spirit romantic orașul în opțiunea sa pentru „codrul blagoslovit", cum îl numise Răzășul: „Decît să mor în orașe de cruzimea celor răi / Mai bine voi în pădure prin mine să piară ei!..." Tema va apărea dezvoltată și în monologul retoric al fostului rob devenit căpitan de haiduci. Antiteza etică vizează blasfemia („Orașu-i o lighioană, și numai codru-i creștin"), servituțile („Fiecare slugărește, și nici unul

nu-i stăpîn; / Însuşi domnul cu ruşine pleacă fruntea la păgîn!") în faţa libertăţii depline şi a echităţii deţinute de grandoarea „stejarului" şi chiar a „sălbatecelor fiare". În planul *topophiliei* şi al imaginarului, oraşul este un claustru mineral, izomorfie a subteranei funebre: „În oraş totul se-ngroapă şi putrezeşte de viu / În locuinţa-i îngustă şi rece ca un sicriu, / Unde suflarea se curmă, unde văzduhul lipseşte, / Unde cărămidă, lespezi, lut şi piatră te-nvăleşte". Dimpotrivă, codrul devine dom gotic vegetal, ca în viziunile spaţiale ale romantismului arhitectural, întrucît „verdeaţa ne ţine loc de pereţi, / Ne-acoperă numai frunza şi numai cerul măreţ". Sălaş generos pentru „cel gonit" de presiunea socială („săracul ţăran", „rob ce fuge"), codrul devine justiţiar prin faptul că apare identificat cu cei supranumiţi „Ucigaşi, împuşcă-n lună, hoţi, tîlhari, omorîtori" şi naşte „*Spaimă de haiduci în ţară, născuţi din al ţării chin*" (s.ns.).

Cele două dizertaţii despre poetica haiduciei întrunesc la Hasdeu argumentul folcloric al doinei şi baladei, (adeziunea socială a mentalităţii colective, motivul codrului) şi ideologia livrescului romantic, (încă la Jean-Jacques Rousseau, Diderot) care disjunge oraşul corupt de spaţiul „sălbatec" al libertăţii „barbare".

Întorcîndu-ne după aceste precizări la tipologia haiducului care se suprapune cu eroul hasdeean, putem afirma că psihoza puterii îl smulge din starea echilibrului ideal. Agentul acestei falii psihologice, Vidra, moşteneşte „pecetea" neamului Moţoc, obsesia ascensiunii, înstrăinîndu-l pe Răzvan de refugiul său matricial, pădurea ca spaţiu şi haiducia ca stare socială, ambele ideale. Dragostea pentru Vidra înseamnă o nouă axiologie, *puterea în locul libertăţii*, ducînd la căderea întîi morală, apoi chiar biologică a eroului. Despărţirea de codru indică o abjurare etnică, întrucît Răzvan (în oştirea polonă) „părăsise ţara şi *codrul blagoslovit*", în pofida avertismentului înţelept al Răzaşului. „Îi ziceam eu: măi Răzvane, nu pleca! nu fii nebun! / Decît orice trai în lume, *traiul codrului mai bun!*" (s.ns.). În acelaşi sens „poema dramatică" hasdeeană pune în gura Vulpoiului tema *„codrului înverzit"* complementară haiduciei: „Pe mine mă prigoneşte frumuseţea *codrului*, / Cînd şedeam cîntînd din

Scanned with OKEN Scanner

frunză la umbra stejarului". Cîntecul păsării din țară străină îi amintește „rărișul cel din crîng" și ciripitul dureros de drag din pădurile natale.

Armonia analogică dintre *cul* lui Răzvan și codrul, adăpost al haiducilor, se surpă sub acțiunea Vidrei. Eroul se precipită spre abisul final, în timp ce, dacă-i urmărim structura romantică, reperele tipologiei devin tot mai limpezi. Damnarea i-o enunță de la bun început Tănase, cel depozedat de pămînt: „Ursita mi-e neferice, dar a ta-i chiar blestemată". Răzvan însuși se prezintă ca demon refuzat de iubire, întrucît condiția sa de *paria* anulează generozitatea fetelor prescrisă de „datina strămoșească": „Ai văzut, jupîn vătave, că nu-i nici o fată-n lume / Ca să nu se înfioare, cînd aude al meu nume..." Destinul îl desfide cu efecte iminente; Tănase, de pildă, se face „unealtă a puterii fără nume, / Care țese nevăzută toate lucrurile-n lume".

Generozitatea uneori absurdă, cinstea fără pată, darul de a citi și compune stihuri îl fac pe fostul rob să îmbrățișeze rebeliunea. Căpitanul de haiduci își poate arăta înzestrarea, vitejia, personalitatea negate aprioric în virtutea calității sale de țigan. Dreptatea socială în fața boierilor de o aroganță umilitoare ca Sbierea, Bașotă, Ganea, îi pare a fi pe această cale, realizabilă. Iată că haiducia, departe de a fi refugiu, devine o *misiune* eliberatoare și justițiară. Răzvan are a răzbuna propria-i înjosire față de Sbierea pentru care nutrește „cea mai cruntă și nepovestită ură", dar și suferința „razașilor" „despuiați și nevoiași". Autoritatea de nimeni contestată a căpitanului înseamnă uneori gestul paradoxal, eliberarea celui mai urît dușman, în numele voluptății de a-și asuma rolul destinului însuși, sentiment prin excelență al romanticului care se experimentează trăind. Înjositul Sbierea primește sancționarea generozității supreme: „Răzvan te-avusese-n palmă, și numai c-un semn de mînă / Ar fi putut să te facă praf, pulbere și țărînă.../ Totuși uite! Nu-ți lipsește nici un fir din perii tăi.../ Să trăiască codrul verde!... Pleacă slobod unde vrei..." Superbia căpitanului o tulbură pînă și pe aroganta Vidră care declamă patetic: „Nu-i femeie să nu-și simtă inima-i în tulburare, / Cînd s-așterne dinainte-i luminînd o faptă mare!"

Scanned with OKEN Scanner

În cele ce urmează setea de putere îl împinge pe Răzvan să devină căpitan în tabăra polonă, hatman în oștirea Moldovei, și apoi printr-o crimă macbethiană (uciderea lui Aron-Vodă), domn al Moldovei. Lanțul întîmplărilor fatale se enunță încă o dată în finalul „poemei dramatice", prin însumare. În urma întrevederii cu Bașotă, sol al lui Aron-Vodă ce-i propune rangul de hatman, domnul aventurier face teoria arbitrarului într-un destin pe de o parte, iar pe de alta aceea a determinării sale secrete: „Acest om fără dreptate de nu m-arunca-n robie, / Eu n-aș fi cătat lumină la codru și-n haiducie; / De nu mă ducea norocul în umbra negrei păduri, / Pe minunata mea Vidră n-aș fi-ntîlnit-o aiuri; / De nu iubeam o femeie cu o inimă semeață, / N-aș fi găsit în războaie un nume și-o nouă viață!... / Acest om, fără s-o știe, m-a ridicat pîn-aci; / O, Doamne! căile tale cine le poate ghici!" Acest monolog, deși încă inflamat de ambiția regalității, conține simbolul central pentru viața lui Răzvan, haiducia văzută ca transfigurare. Versul *„Eu n-aș fi cătat lumină la codru și-n haiducie"* are sensuri etice, vizînd realizarea justiției, dar în simbolul luminii se discerne și ideea împlinirii unui destin. Faptul însă că Vidra îi apare „în umbra *negrei păduri*" sugerează bivalența fatală, distorsiunea spre eroare, urmare a abjurării unui drum drept.

Răzvan căpitanul de codru acoperă în acest fel cu lumina faptelor sale umbra voievodului efemer. Or tipologia sa, incluzînd aventura pîndită de damnare, conturează mai complex decît la predecesori, figura haiducului în romantismul nostru.

St. O. Iosif punctează finalizările motivului prin instantaneul de tradiție folclorică. Stilizarea sa face însă indiciul lecturilor romantice, în fața cărora vitalismul prelucrărilor lui Vasile Alecsandri rămîne superior. Lumea patriarhală a lui St. O. Iosif se leagănă într-o idilă sămănătoristă, unde haiducul apare exilat alături de cronicari, boieri, „ciobănașul", bunicul și bunica. Solitudinea îi este fastuos evocată; pictura domină însă mișcarea lirică, din care pricină „hoțul" capătă sugestiile hieratice ale unui visător abstras din real: „Lumina aurie se cerne printre cetini. / Trecînd, ca o nălucă, în zarea din apus, /Haiducul rătăcește, cu flinta-n spate, dus; / În toată lumea largă el n-are alți prieteni / Decît

Scanned with OKEN Scanner

copacii-n codru și nourii de sus". *Alter ego* tradițional, „străvechiul codru", „Înfiorat de taina singurătății grele" împărtășește destinul haiducului, „foșnindu-și frunza rar..." O altă corespondență simbolică de astă-dată animalieră, „leul stăpîn într-o pustie" (paradigmă a eroului romantic) configurează frenezia luptei, cînd „Haiducul clocotește de ură și mînie" la auzul poterei. Moartea „rănitului erou" împușcat mișelește, reclamă durerea codrului ipostazat „rănit și dînsul, parcă", unit în agonie, cînd „Urlă de durere, cu repetat ecou" (*Haiducul*).

Atras altă dată de orchestrația cavalcadei ca Bolintineanu și Alecsandri, învățînd în plus tehnica strofei coșbucîene, Iosif parafrazează o doină voinicească. Poate că în legănarea ei senină se recunosc și „liniștile" din scurtele poeme goetheene pe care traducătorul Iosif le-a încercat. Instantaneul epic/pictural, galopul celor „trei haiduci / Pe cai mărunți" se dizolvă în obsedanta melodie, de altfel intenționată. Galopul lunar (de la Bürger, un tic romantic) sub „tăcutul crai / Al nopții reci" își adaugă omologia eroului cu codrul: „Haiducii mei / Doinesc toți trei; / Și clocotesc, / Și hohotesc / Păduri adînci" (*Doina*).

Haiducul lui Iosif rămîne mai curînd o temă muzicală executată de orchestra ecourilor lăsate de mythistorie în imaginația unui sensibil.

Ultimele decenii ale secolului trecut transferă motivul haiducului în romanul senzațional, semnat de scriitori minori. George Baronzi, Ilie Ighel, Panait Macri dar, mai ales, N. D. Popescu, poligraf celebru, abordează viețile marilor haiduci. Intrăm cu aceste scrieri anticipînd prozele sadoveniene în sfera non-literaturii, fapt de care semnatarii sînt conștienți. „N-am pretenția, scria de altfel N. D. Popescu în *Radu Anghel* (nuvelă, 1893), d-a face un roman, adică d-a face anatomia unui suflet omenesc, d-a reproduce sentimente". Narațiunile sale rămîn vieți romanțate, nelipsite de o intrigă erotică în gust duios-preromantic, de scene violente și monologuri patetice. Aceste romane populare de mică întindere înlocuiesc la noi pe un Eugène Sue, de pildă. Haiducul văzut ca erou romantic are avantajul de a repune în circulație figuri mitice antrenînd secvențe de istorie națională cu adresă patriotică explicită. Făcînd o digresiune

Scanned with OKEN Scanner

în *Grozea, mare haiduc național*, (București, Tip. P. Cucu, 1882), același N. D. Popescu enumera între „apostolii românismului", pe lîngă „boierii mari, stîlpii acestei țări" și cărturari, pe haiducii care „departe de lume, în desimea pădurilor, cu arma la braț și cu pistoale la brîu, serveau tot așa de bine cauza națională".

N. D. Popescu așadar, reprezentativ pentru această „literatură" de mare impact, autor al unui ciclu de vieți haiducești, practică formula romanului popular, ipostază și ea a narațiunii de factură romantică. *Grozea, mare haiduc național*, are o structură tipică pentru autor prin liniaritatea și simplitatea compoziției, pentru digresiunile pe tema istoriei naționale nelipsite de accente xenofobe și pentru stilul sentimental-retoric. „Modesta scriere", declarată a fi astfel de însuși autorul ei, își mărturisește *(Încheiere)* inspirația din balada *Grozea*, a lui Alecsandri. Ea încearcă să realizeze o *viață* de la naștere pînă la moarte a aceluia care în secolul al XIX-lea avea să devină „un erou mîndru și răzbunător". Narațiunea captează toate tiparele literaturii sentimentale: orfan de timpuriu, Grozea nu cunoaște „mîngîierile și poveștile bunilor săi părinți". Dimpotrivă, va fi brutalizat de cucoana boierului, „hienă", pentru vina de a fi cerut de mîncare. Alungat în ploaie, afară, Groza se arată de pe acum un damnat: „Pare că însăși natura își dedese mîna cu călăii în contra micului orfan". Urmează paradisul idilic: casa lui moș Toma care-i dă adăpost urgisitului și unde crește alături nepoata sa Maria, orfană și ea. „O iubire curată, îngerească" îi unește pe cei doi ca în *Paul și Virginia*; fata are, firește, „talie înaltă (...), glasul dulce și tremurător, o inimă simțitoare și generoasă". O altă aluzie livrescă ne trimite chiar la Dante „cu dulcea lui Beatrice". Dar furtunile vieții se năpustesc asupra celor doi fericiți. Arendașul Megalicheades, „inimă de fanariot", „inimă de fiară" jefuiește sătenii luîndu-le vitele pentru datorii inexistente. De pe acum conștient de nedreptate, Grozea simte transformarea sa interioară, — „răzbunarea începuse a-și înfige *dinții* în inima lui" (sic!). Simboluri ale rebeliunii titanice apar în „modesta scriere", descinse din marea literatură romantică. Grozea simte în el „acea natură de leu pe care creatorul o pune cîte o dată în sufle-

tul unor oameni", se desparte de înfricoșata Marie punîndu-i „o sărutare de foc pe frunte" și iese „ca fulgerul". Acțiunea de protest eșuează și spre disperarea Mariei, Grozea va fi arestat și condamnat la șapte ani de închisoare. În timp ce acel menit să „poarte paloșul resbunării" își ispășește pedeapsa, Maria trăiește ani sterpi de durere, amenințată de dorințele „grecului". În clipa agoniei bătrînului Toma, singurul sprijin al orfanei, apare în mod providențial Grozea. Discursul său este de brigand romantic: „Menirea mea, îi declară el Mariei, este scrisă de mult; ca eu să nu mai trăiesc decît în adîncul pădurilor și să nu ies în lume decît numai atunci cînd va fi nevoie pentru a ajuta pe un nenorocit, ori a pedepsi pe un ticălos de dușman". Retragerea din fața lumii, aparițiile meteorice, justițiare, misterul converg în această replică. Capitolul *Nunta de flăcări și jurămîntul soților* prezintă, în afara unui discurs al lui Grozea cerînd „moartea tiranilor și libertatea românilor", o nuntă haiducească nelipsită de pitoresc. Pe fundalul crengilor ce ard, haiducii și Alexe (viitorul intrigant îndrăgostit de Maria), jură credință căpitanului lor și Mariei, „zîna haiducilor naționali". Încă un monolog al haiducului cuprinde tema iubirii libere sfidînd convențiile civilizației: „Ne vom uni aici, spune Grozea, în mijlocul pădurii, sub cerul cel mare și frumos, și veți recunoaște în ea pe soția mult iubită a tovarășului și căpitanului vostru". Personificarea pădurii, adăpost al haiducilor, aduce analogia folclorică în acest roman sentimental. De aici înainte plecarea lui Grozea și persuasiunile îndrăgostitului Alexe în inima căruia „patima" pătrunde „cu iuțeala fulgerului" precipită deznodămîntul. Insinuările lui Ion la întoarcerea căpitanului, gelozia sălbatecă a acestuia, omorul inocentei Marii și a lui Alexe reclamă în logică romantică moartea eroului însuși. După ce află de la o stareță adevărul și plînge cu „lacrimi arzătoare", Grozea agonizează măcinat de durere „la ora deșteptării". Și aici, ca în *Codreanu, mare haiduc național* (Buc., tip. P. Cucu, 1882), altă scriere a lui N. D. Popescu, eroul haiduc este un amant pasional, fatal pentru femeia iubită, leonin, capabil de sinucidere, retoric și frenetic. Strigînd „Să trăiască poporul român", Codreanu se înjunghie cu numele Sfintei pe buze. „Moartă. (...) Moartă pentru mine... Și eu trăiesc încă!..."

Scanned with OKEN Scanner

Aceste scrieri paraliterare nu rămîn mai puțin probante în ideea că eroul haiduc rămîne în romantismul național un caracter paradigmatic. Ele dizlocă dincolo de hotarul secolului trecut proiecția sa în opere cu adevărat exemplare, încît se poate spune că abia după 1900 haiducul capătă o imagine estetic vorbind definitivă în proza românească nutrită de mythistoria națională.

*

Mihail Sadoveanu însuși explică natura crizei sale sufletești în urma căreia a descoperit matricea fertilă a operei viitoare. În *Anii de ucenicie* se află mărturia evenimentului declanșator, moartea tinerei sale mame, care-i relevă printr-o transfigurare spirituală „realitățile sufletești ale unui neam străvechi" „inima ascunsă a autohtonilor acestui pămînt". Țăranca frumoasă și înțeleaptă din Verșeni, știutoare a multor povești, îi determină postum „întoarcerea către sufletul bătrînilor și spre trecut". Această revelație comparabilă în alt plan cu aceea a unui Novalis (prin moartea Sophiei) colorează cu toate acestea nu mai puțin romantic (prin principiul feminin transfigurator) mitologia românească. Mai puțin metafizic decît în *Creanga de aur*, legatarul Profirei se reintegrează în gîndirea magică a poporului său prin povestiri.

Or din această lume aparținînd secolelor XVIII și XIX, ale boierilor neaoși, fanarioți și ale jupîneselor frumoase, se detașează, cum scrie E. Lovinescu, imaginea „voinicilor cu flinta în spate și cu un cuțit de un cot ici la chimir, ce pradă la drumul mare, dar nu fac nici un rău nevoiașilor" (*Mihail Sadoveanu*, în *Scrieri*, I, E. P. L., 1969, Ed. și studiu introductiv, Eugen Simion). Pentru adolescentul studios și, deși greoi, înclinat spre hoinăreli și rătăciri cvasieminesciene, „voinicul", „hoțul", „lotrul" trebuie să fi devenit extrem de timpuriu un mit personal, o figură a supraeului său. Cunoscut prin mijlocirea baladelor și a legendelor care circulă virulent la sfîrșitul veacului trecut (pentru că doar cîteva decenii îl despart pe Sadoveanu de epoca marilor haiduci), acest erou popular i-a pătruns atît în imaginația existențială, cît și în aceea artistică. Extrem de prețioasă, mărturia aceluiași critic în calitate de coleg al școlarității rămîne cît se poate de probantă: „Scriitorul, scrie criticul

în eseul citat, *(Crîșma...)* ne amintește și de oarecari hălăduiri cu pistoalele în brîu prin livezile din jurul Fălticenilor, luasem, în adevăr, obiceiul de a realiza pe haiduci, în pădu-ricile de lîngă oraș; luptele și spînzurătorile nu erau înlă-turate. Sadoveanu juca mai totdeauna pe haiduc..." În-trucît „tăcut, sumbru, visător", adolescentul „scria de pe atunci" Lovinescu precizează existența unei compuneri de-spre un haiduc ilustrată de însuși autorul-adolescent. Între toate romanele de aventuri, „o hrană sufletească caracte-ristică" din care „nici haiducii nu erau ocoliți", (o știm din *Anii de ucenicie*), figurau lecturile asidui ale cărțuliilor lui N. D. Popescu. Elogiul sadovenian vizează, pe lîngă resti-tuirea eroilor respectivi, spiritul cîntecului bătrînesc rein-trupat în aceste „romane haiducești". Din serie trebuie să-l fi încîntat, de pildă, povestea lui *Codreanu, mare haiduc național* care devenind „întristatul amant" al urgisitei Șanta o răpește în cavalcadă romantică. Scena epică se regăsește atît în *Cozma Răcoare*, cît și în *Cealaltă Ancuță* (povestea lui Todiriță Catană). „Județul" ciocoilor, aventurile și pri-mejdiile „hoțului" căutat de poteră, iubirile sale, legenda vitejiilor de arme vor marca din plin eposul sadovenian, alcătuind, prin sintagma lovinesciană, acel „romantism eroic" al începuturilor *(Povestiri, Crîșma...)* de la care scriitorul n-a abjurat nici mai tîrziu *(Hanu-Ancuței)*, continuînd într-o „formă estetică un gen național dispărut". Tot Lovinescu teoretizează fertila interferență a acestui *„romantism eroic"* (s. ns.) cu „caracterul etnic" al eposului sadovenian despre haiduci.

Haiducul lui Sadoveanu începînd (cronologic) cu Cozma Răcoare (1904) și terminînd cu Neculai Strămurare (1952 — *Nicoară Potcoavă*) rămîne un erou romantic, un *„supraom"* (E. Lovinescu) trăindu-și sentimentele cu o forță stihială, fascinîndu-și epoca prin subiectivizare mitică, subjugînd fe-meile prin demonie și înspăimîntînd pătura suprapusă prin crunta răzbunare promisă.

Aventura acestui erou este aprioric mitică, el are o rega-litate paralelă celei oficializate, domeniile sale fiind *extra muros* în natură „barbară", cîmpiile, drumurile și mai ales codrii. Acestea sînt la Sadoveanu un fel de spații voievodale ale haiducului, iar stilistic, stăpînirea se enunță perifrastic, prin locuțiuni. „Drumul lui Răcoare" cuprinde *„codrii și*

Scanned with OKEN Scanner

cîmpiile". Haralambie „avea... *codrii și drumurile* lui, ș-anume fîntîni și trecători, pe care le *ținea sub putere*". În pădurea de la Strunga (cîntată, am văzut, și de Vasile Alecsandri) se află sediul lui Toderiță Catană de unde el are *„subt ochi"* urzelile prigonitorilor. Înspre Rarău, peste „toată partea aceea de țară" tronează Vasile cel Mare; „de *brațul lui se temeau cîmpiile*", el *„ținea vadurile* și *drumurile* și era *mare vameș*". Deli-Ali trece „în pustie" unde „și-a tocmit legea lui" și unde haiducul dobrogean are un cnezat întins, de vreme ce „Într-acest chip *s-a întemeiat* în acel colț de Dobrogea, de la Niculițel, Tulcea și Babadag pînă la Constanța, în marginea ghiolurilor și a mării, *domnia* lui Deli-Ali, hoțul". Mitul său are durată ilimitată constituind „viața cea ascunsă și faima cea adevărată a lui Ali" sau „legenda" care trăiește, strălucind „la vetrele de păstori din hotarul stepei pînă a marginea mării". Sfințind locul morții, s-a așezat la „Moara lui Ali", *„numele cel adevărat"* consacrînd și luînd în posesia sa memoria viitorului (s.ns.).

Acest regat haiducesc iese din sfera vieții comune și mai înseamnă regresie, solitudine, de unde simbolul „pustiei". Astfel Vasile cel Mare este „om fugar din lume și pribeag în *pustie*"; Ali-Deli, la fel, pornește „din lumea oamenilor supuși legii, în *pustie*". Fiind ca „un cal *de pustie*", Faliboga fuge din calea civilizației „cine știe unde" cu Iona lui. La fel, nu întîmplător, după „județul" cel crunt, Constandin și Vasile cel Mare *„s-au pustiit"*; mulți haiduci aleg în cele din urmă tihna călugăriei (Lică Florea, Pintilie). „Pustie", „pustietate", „singurătate", termeni la fel de tipici sadovenieni ca și „oameni ai pustietăților" sau „sălbătăciuni" își mai adaugă astfel semnificația de spațiu și timp mythistoric prin abolirea formelor civilizate. „Pustiirea" haiducului ar fi deci forma națională a opțiunii pentru sociatatea arhaică și „cultură" în sens spenglerian. Dar mai ales „codrul", conform poeticii populare, îi reprezintă împărăția; nostalgia acestuia devoră, stîrnind „dorul" mai violent primăvara (vezi și anterior poemele lui Alecsandri). Ion Pietraru, slugă credincioasă a mitropolitului Veniamin, hoț care s-a căit, are primăvara o criză violentă de claustrofobie, cînd cere să fie legat: „L-au legat. Și ofta, și gemea; îi ardeau ochii și-i tremurau nările. Așa de aprig se aprinsese în el dorul codrului". Vătaful inclement din Bordeeni, Fali-

Scanned with OKEN Scanner

boga, fost lotru și el, cade pradă aceleiași nostalgii: „Oi, frumosu-i cînd se topesc omăturile și rămîn lanurile verzi ca buraticul și se suie ciocîrlia la ceruri cîntînd... Curg din toate părțile pîraie (...) și Alba de sub mine tremură de bucurie și nechează". După înfăptuirea „județului" drept, tot într-o primăvară, Vasile cel Mare și Constandin Moțoc „au încălicat iar, ieșind din sat, și s-au pustiit prin locuri ferite, pînă ce s-au suit iarăși sub codru verde". Aceste spații mitice, mai cu seamă codrul, reiau viziunea folclorică a unei topophilii ideale pentru haiduc, anotimpul său fast marcat prin „frunză verde".

Configurația epică a haiducului — un „caracter" — presupune întîi de toate *acțiunea*, aventura sa (justițiară sau/și erotică) care-l arată în lumină romantică, cuprins de trăire frenetică, altfel spus „patimă". Destinul său selectează zona incandescentă, el împarte dreptatea, viața și moartea cum o înțelege poporul, suferind cu mîndrie prigonirile „neferilor", ale poterei și sfidînd primejdia. Luptele îi sînt necesare ca aerul; calul și sabia, emblemele folclorice ale voinicului, îl însoțesc pretutindeni: „Unde-i avînt și vitejie, acolo sînt și eu!", strigă Ivanciu Leu, căutînd înfruntarea „unde miroase a sînge și a praf de pușcă". În sensul forțelor mantice deținute de haiduc, intrăm (mai explicit) cu Cosma Răcoare în zona basmului și a baladei, întrucît el fură un mînz fermecat din pîntecul unei iepe arăbești. Galopul calului său are o viteză fantastică, el „fuge ca gîndul", cum spun baladele, sau cum comentează naratorul sadovenian: „Parcă nu l-au pîndit grănicerii? parcă nu l-au luat pe fugă? Ei și? Ca năluca, așa fugea calul lui Răcoare, nici gloanțele nu-l ajungeau!" Întemnițat, pus în lanțuri, „el a atins fiarele cu mîna, a șuierat calul și pe ici ți-e drumul! Cine nu știa că Răcoare are iarba fierului?" Nici gloanțele nu-l pot atinge, și doar un „glonte de argint" (al trădătorului iubitor de arginți) e sortit să-l răpună pe voinic. Haiducul sadovenian e intangibil, fiind apărat de însăși faima sa, care zădărnicește orice încercare împotrivă-i. La poruncile Sultanei din Frasini de a-l lega, rumoarea „argaților" „care se dăduseră cu spaimă în lături" notifică sacrilegiul: „— Cum să-l legăm? Asta-i Răcoare... Unde se află! Cozma Răcoare, cucoană!" Anunțîndu-și identitatea, Vasile cel Mare (nume de altfel domnesc, simetric gloriosului voievod Ștefan) se proclamă

Scanned with OKEN Scanner

invulnerabil: „Aflați că eu sînt Vasile cel Mare, hoțul. De numele meu știți și de urmările mele ați auzit. Avem pistoale și nu ne temem de nimeni; și mai sînt alții care străjuiesc aproape." Mesianismul asumat de acest haiduc celebru în sens justițiar este terifiant nu atît pentru „oameni" care „s-au tras la o parte cu supunere", cît pentru Răducan Chioru, în privirea căruia „s-a aprins mare spaimă". Județul patriarhal ce urmează, precedat de monologul identificării (accl „noi" al „hoțului") despre „otrava" din viața urgisitului cioban respectă un ceremonial la care „oamenii" „stăteau martori cu spaimă". Silnicia, nedreptatea nasc în sufletul haiducilor „venin" de care se eliberează „intrînd în păcat", prin răzbunare și violență, iar în plan literar prin nararea posterioară acestora (*Județ al sărmanilor, O umbră, Ivanciu Leul*). Esența social-mesianică și justițiară a eroului are a răzbuna fie un abuz erotic și torturile (*Județ...*), fie jaful și apoi spolierea *(O umbră)*, fie cruzimea superiorilor din armată *(Ostrovul Lupilor, Paștele blajinilor)*, fie introducerea unor forme noi de viață precum „legea scăpărătorilor" (chibritul) în locul amnarului tradițional (Lică Florea — *Nopțile de Sînziene* Cel mai tipic rămîne însă răzeșul haiducit din sărăcie, motiv central al doinelor, concretizat în monologul tînguitor al lui Petrache, jefuit de „preceptu", „feciorul lui Gavril Mînzatu". Așteptîndu-l la drumul mare, ca lovit de „vînt rău", Petrache vrea să înfăptuiască răzbunarea pentru moartea copilului înfometat: „Și vreau să-l judec eu, că altcineva nu se găsește!" „O hotărîre nestrămutată", „o mînie întunecoasă" cer defularea oprimării: ca și Constandin Moțoc, Petrache mărturisește lui Moș Gheorghe: „mult amar am eu în mine", „Îs plin de venin pînă-n gît". Se anticipă astfel „județul", omorul, „plata", însăși rațiunea de a fi a haiducului.

Înfățișarea fizică a acestuia este, la Sadoveanu, sublimat-virilă, parafrazînd imaginea voinicului din basme și adăugîndu-i detalii vestimentare ale războinicului armăut, întrucît epoca indică prima jumătate a veacului trecut. Forța fizică a „hoțului" se îngemănează cu fascinația de natură demonică. Cozma apare ca „un om întunecos, călare pe un cal murg", „ciolănos, smolit la față", „cu flinta în spate și cu un cuțit de-un cot ici, în chimir, la stînga". Suprapus se ghicește însă în privire (punct central al portretelor

sadoveniene), în cei „doi ochi ca oțelul" pe care e deajuns „să-i fi văzut și s-a mîntuit" (În locul descrierii urmează subiectivizarea retorică din partea naratorului/autor: „Straşnici român!"). În scena tîrgului pentru răpirea Sultanei cu îndrăgostitul boier Nicola, înfățișarea lui Răcoare anihilează prin forță și ținută războinică, explicîndu-ne de ce nevolniul respins rămîne la sosirea lui „cu ochii holbați". Prin urmare „Cozma venea liniștit, cu frîul calului trecut prin mîna stîngă. Era încălțat cu cizme pînă la genunchi, cu pinteni mari de fier. Un pieptar îl învălea pînă la chimirul sclipitor. În spate, flinta lungă. În cap căciulă neagră de oaie. Păşea liniștit, cu sprincenele încruntate ca totdeauna; calul venea după dînsul, cu capul plecat". Dubla folosire epitetului „liniștit", în deschidere și închidere fixează energia latentă a haiducului, presupunînd dezlănțuiri pasionale proprii acestui „erou romantic", (E. Lovinescu, *op. cit.*). Haralambie, îndrăgostit odinioară, în veac, de mama naratorului/monah de la Durău e „frumos și falnic"; la fel răzașul „fără minte", „om frumos și îndrăzneț" dar și „nebun". Toderiță Catană „era întru adevăr om nalt și voinic — subțire în mijloc, lat în spate. Avea mustăți bălai și ochii negri și se uita fudul în juru-i". „Falnic", „fudul" sînt epitete care marchează conștiința de sine a eroului cu o menire ieșită din comun și destin nepereche. „Un român nalt, bine zidit, cu baltagul pe umărul drept, cu cușma pe ceafă", cojoc și „un pistol lung, turcesc" este „hoțul" năpăstuit de *„preceptu'"* îmbrăcat „în straie nemțești" *(— O umbră)*. Impresionanți prin masivitate dar și agilitate, neîntrecuți în lupta corp la corp mai sînt Strămurare, omul lui Nicoară, Ali-Deli „vultur de stepă", „om mare, spătos și bălan". Ivanciu Leul „Era ciudat la înfățișare — cu mustăți lungi, aspre, cu ochi negri, plini de flăcări; cu sprîncene stufoase și c-o chică mare, fîlfîind în vînt ca o coamă de leu". Figura haiducului sadovenian va fi astfel fixată fie descriptiv, ca imagine virilă arhetipală a războinicului din eposul popular, fie prin simbolurile analogice ale supremației (vultur, leu).

Bucurîndu-se de două atribute ale mitizării, faima numelui și frumusețea ideal-masculină (în reprezentarea mentalității populare românești) acest *„caracter"* romantic, iubit de sărăcime și mult temut de „ciocoi", va uza în fața femeilor de o fascinație satanică. Ne amintim, la Vasile

Scanned with OKEN Scanner

Alecsandri despre „o fierbinte aplecare" a acestora „pentru voinici". Nici un episod al broșurilor lui N. D. Popescu cu haiduci nu ocolește aventura erotică, și iubirile damnate fac din bărbații temuți, niște „întristați amanți" de configurație preromantică, precum celebrul Codreanu. Nu mai vorbim despre poemul în proză al lui Constantin Boerescu în care Aldo, erou byronian și haiduc, expira de dorul Amintei pierdută în munți. Sadoveanu, mai ales în povestirile sale de tinerețe, nu va aborda alt registru, deși nu-i putem așeza tăietura unică a frazei fie și în preajma autorilor enumerați.

Cozma, necunoscînd slăbiciunea iubirii, apare înaintea întîlnirii cu Sultana ca un corsar invulnerabil. Aerul sumbru, misterios, „ochii de oțel", forța herculeeană (întrucît o ridică pe cucoana de la Frasini „ca pe un tăbîltoc — săculeț — n.ed.— la subsuoară", ea simțindu-se „prinsă într-o menghinea") cedează în episodul cavalcadei: „*Ce codană de femeie*! gîndi Cozma (...) N-are prost gust boierul Nicola. Mîndră muiere!" Starea lirică a galopului nocturn, lunar, bürgerian, cînd „calul fugea, la umblet, ca o nălucă", modifică trăirea haiducului. De la perfectul simplu al șocului erotic („*gîndi* Cozma"), la imperfectul ce însoțește aceeași constatare admirativ-retorică („Ce codană de femeie! *gîndea* Răcoare") s-a petrecut mutația psihologică de la înregistrarea unei alterități la ivirea sentimentului. Fapt evident prin gradația întrebării: „Ce te uiți așa la mine, cucoană?" la „Ce te uiți așa la mine, cucoană? de ce tremuri? ți-i frig?" În locul răspunsului acestei „eroine romantice" (E. Lovinescu), autorul evocă universul translucid în jocul efectelor de lumină lunară: „Părul negru al cucoanei *lucea* în unde mari. (...) Pe frunzele rămase *scînteia bruma ca o poleială de argint* (...) frunzele *licăreau cu poleiala lor de-argint*." (s.ns.). Trăirea Sultanei se sugerează doar prin elementul predicativ suplimentar al propoziției: „Sultana se uita *înfiorată* (...) și ochii îi ardeau ca două stele, sub sprîncenele îmbinate". Replica plină de miez, rostită cu „un glas dulce", „— Nu mă duce altuia" și laitmotivul calului-nălucă, precum și strălucirea părului feminin oniric în „unde grele", aceea a frunzelor argintii alcătuiesc prin substituire embleme ale dinamicii abisale: un Cozma îndrăgostit. Un cosmos supus noilor ritmuri ale afectului erotic este, evident o rea-

litate descoperită de romantici, ceea ce și observă E. Lovinescu în cuprinzătorul eseu despre scriitorul moldovean.

Dar nu această evocare baladesc-poematică, cu o încheiere lirică atît de imprevizibilă îl înseriază pe Sadoveanu în evocarea romantică a haiducilor satanici devorați de iubire. Mai degrabă Toderiță Catană și Ivanciu Leul arată ipostaza românească a „banditului" îndrăgostit, cu suflet tandru și curaj demențial. „Nebunia" lui Toderiță, hugoliană, este de a-și fi ridicat ochii la obraz boieresc, îndrăgind-o pe „duduca Varvara", sora vornicului Bobeică. Punițiunea feudală, („bătaia peste fălci"), detenția eroului în turnul Goliei, călugărirea silnică a Varvarei la Agapia, eventuala execuție a voinicului sînt primejdii ce înzecesc pasiunea, dar și curajul personajului. Naratorul/negustor, înspăimîntat de demența lui Toderiță, devine martor uluit al evadării sale din turn. Slujbașul vornicului, zelos și temător de aspre pedepse, Costea, ascultă mînios din partea unui „arnăut bătrîn" care „îl cunoaște de multă vreme", *mitul lui Toderiță*, configurarea baladescă a „blăstamatului acela". Ostaș în armata „nemțească", distins „în războaie adevărate", însemnat „de gloanțe și de sabie", el face echitație ca un acrobat („Calul fuge în goană și el stă în picioare în șa") și are forța unui halterofil („Ridică sacul de orz în mîna dreaptă", „Bate ca un berbec cu capul, și pe cine-l pălește îl dă jos fără suflare"). Dar și mai extraordinară apare în epoca fanariotă îndrăzneala unui fost „răzăș" să răpească o jupîniță, sora vornicului. Evadarea sa din turnul Golia ne sugerează romanele de capă și spadă, narațiunea isprăvilor („a ros funia, a legat-o de gratie, lăsîndu-se jos la picioarele turnului unde a dezarmat straja, luîndu-i armele, iataganul și pistoalele", spre a se duce în lumea largă) puse în gura „arnăutului", este marcată de laitmotivul unui caracter aberant pentru mentalitatea obișnuită cu supunerea orientală. De aici epitetizarea din narațiunea arnăutului și, respectiv, a negustorului coropcar: „Și numai *nebun ca el* a fost vrednic să roadă funia" sau „*ș-un nebun* cum se vede că este Toderiță Catană". Pînă și Ancuța, sensibilă la farmecul haiducului, îi strigă: „Tu ești *nebun*, Toderiță Catană, așa cum spun și alți oameni!" (s.ns.). Acest temperament dezlănțuit se arată, firește, compatibil cu o iubire spectaculară, încît în bătălia de la Moara de Vînt, supus cu „ham-

Scanned with OKEN Scanner

gerele", eroul romantic „Răcnea că el pentru duduca Varvara poate să-şi deie şi viaţa". În dialogul cu hangiţa, Catană enunţă aceeaşi hotărîre: „Pentru o dragoste pot să-mi dau viaţa şi tinereţile mele (...) ori izbîndesc, ori îmi lăs aici oasele". Negustorul înţelege şi el că eroul „a făcut legămînt cu moartea". Diversiunea imaginată de agerul îndrăgostit, devierea „poterei" lui Costea către Timişeşti în vederea răpirii contează pe spaima coropcarului de răzbunare şi pe participarea afectivă a Ancuţei, specific feminină, la fericirea unor îndrăgostiţi. Prudenţa, laşitatea naratorului/negustor reliefează cu atît mai mult caracterul excepţional al personajelor (Toderiţă, Ancuţa) dar şi pe acela al unui epos frenetic (răpirea precedată de o dibace cursă întinsă lui Costea Căruntu). În ochii săi acestea sînt „blăstămăţii" blamabile, care încalcă habitudinile cvasi-feudale ale vremii. Epilogul poveştii, „pustiirea" celor doi (cum zice Sadoveanu în altă parte), faptul „că acel mişel ar fi scăpat cu duduca Varvara în ţara ungurească" constituie un happy-end mai puţin frecvent în nuvele cu temă erotică de la începuturile scriitorului, înclinat mai degrabă spre dramă.

Ivanciu Leul intră mai curînd în speţa haiducului „condotier", asemănător prin aceasta cu Toderiţă Catană; ca şi Cozma, pe de altă parte, el apare invulnerabil la săgeţile lui Eros, dedicat fiind în întregime aventurii războinice. Spaţiul istoric îl constituie şi aici epoca de după Tudor (precizată în *Cozma Răcoare*, cu pribegiile turcilor şi grecilor cînd „toţi fugeau înaintea zaverei") În acelaşi timp, am văzut în introducere, este epoca haiducilor-panduri, unii veniţi cu experienţă militară din marile oştiri ale Europei, cu nostalgia romantică a faptelor de arme, nostagie alimentată de mitul şi spiritul lui Bonaparte. Nu întmplător, prin urmare, deceniile de după 1800 abundă de nume ale celebrilor haiduci, Sadoveanu văzînd în ei ipostazările vechimii eroice, de unde un lamento moştenit încă de la Grigore Alexandrescu pe tema *Ubi sunt*: „Unde mai vezi aşa oameni acum? S-au trecut vremile acelea!" (reflecţia naratorului, exponent al gîndirii magice, din *Cozma*...).

Între aceşti supraoameni, Ivanciu Leul este poate cel mai romantic „corsar" sadovenian, „suflet abătut de toate vînturile". Biografia lui, pe departe de erou picaresc, conţine pribegia în Rusia, de unde vine cu ştiinţa armelor şi cu

Scanned with OKEN Scanner

numele de Ivanciu. Epoca de răscruce, 1848, nu mai oferă suficientă hrană acestui „suflet blăstămat", pentru că orînduirile patriarhale alunecă spre civilizație. Or damnatul, „voinicul" prin structură, erou romantic în egală măsură, caută „primejdia, sîngele și mirosul prafului de pușcă". Ca eroii baladelor voinicești, el împletește trinitatea calul și sabia, străin de afect: „Dragoste, lacrimi nu le-am înțeles niciodată". Căutător al senzației în sine, respingînd motivația (chiar și patriotică), Ivanciu este un byronian, un febricitant cum spune Călinescu, căutînd în luptă cheltuirea uriașei sale energii existențiale. Odată cu sfîrșitul epocii revoluționare, cînd „voinicii" fie „se pustiesc" devenind călugări, fie aventurieri ai noii întocmiri, Leul se decide să țină un han. Acum pasiunea sa va fi neașteptat investită în dragostea pentru Elvira, eroină romantică și ea. Frumusețea „nespusă", „amețitoare", femeia este iarăși de tipul huriei orientale cu ochii mari, negri care ard „sub sprîncene fine, arcuite", „o gură mică, ca o crestătură de pumnal". Luată de Ivanciu din Odessa unde se cheltuise fără frîu, Elvira dispare periodic, „apucată de dorurile vieții trecute". Dar pasiunea carnală pentru soț o alungă spre han unde, după bătăi sălbatice, cei doi trăiesc crize erotice violente. Astfel, prin imprevizibil și nesiguranță, ea „ținea în lanțuri sufletul sălbatic" al uriașului, iar el își pierdea „puterea leului", pentru că, spune explicit scriitorul, „omul strașnic de odinioară tremura înaintea farmecului și meșteșugului femeii". Amant frenetic, Ivanciu are de îndurat, tipar romantic, moartea de ftizie a Elvirei (nume celebrat de Lamartine). Atunci el manifestă toate datele furorilor byroniene: își smulge părul, strigă în neștire, — „patima, nebunia luaseră glas de vifor". Iarăși, în sufletul „plin de patimi" domnește „furtuna", definind astfel textualitatea suferinței romantice prin cunoscutele simbolizări ale stihiilor. Moartea eroului demonic devorat de tragedia erotică încheie această nuvelă, dintre cele mai romantice în sensul tipologiei și al eposului picaresc.

Haiducul lui Sadoveanu reprezintă un conglomerat al tipologiei folclorice cu implicații sociale cunoscute dar și elemente fantastice (derivînd din baladă și basm), cu romantismul eroului cuprins de o demonie erotică fatală. Ca nivel stilistic, aceste texte reprezintă culminația estetică a moti-

Scanned with OKEN Scanner

vului în romantismul românesc prin aerul de vechime cu corespondențe lexicale rafinate, uzînd și de tehnica laitmotivului muzical.

Panait Istrati, „un fiu al acestui pămînt" (Sadoveanu) deși citit într-o limbă de circulație europeană, evocă prin intermediul unor naratori bătrîni (Moș Anghel, Irimia) lumea fanariotă. Cum nu se poate mai firesc, haiducul de extracție romantică va colora aceste pagini, aprioric pitorești prin harta mereu subiacentă a Orientului, de la Egipt, Turcia și Grecia, pînă în Bulgaria, iar de aici pînă în Delta Brăilei.

Dincolo însă de potențarea lirico-epică a eroului cvasifolcloric sadovenian, Istrati va concentra în caracterul haiducilor săi datele supraomului alienat, așa cum l-a conceput ideologia literară a sfîrșitului de secol trecut. Istrati, devorator de cărți și autodidact frenetic devenit poligot, citea mai cu seamă, cum scria în prefața *Kyrei Kyralina* Romain Rolland, „maeștri ruși" și scriitori ai Occidentului. Pentru a defini, prin urmare, tipologia haiducului său, sursa folclorică (doina, balada de haiducie frecvent reproduse în textul său) rămîne insuficientă, întrucît romantismul (indiscutabil) al scriitorului depășește mitologia anonimă, captînd imaginea damnatului decăzut prin *hybris* existențial, partizan al *aventurii* proteice, social-insurgente, erotice, exotice, geografice. Cultul *Eroilor*, previzibil în cazul unui astfel de temperament scriitoricesc (Robert Escarpit îl numește „virilul" în monografiile sale despre Byron și Hemingway), motivează desigur în bibliografia lecturilor istratiene celebrul titlu al lui Carlyle, dovadă menționarea eseistului englez în Mircea Iorgulescu (*Spre alt Istrati*, Editura Minerva, 1986). Presupunem însă că Istrati a avansat cu lecturile dincolo de conferințele lui Carlyle despre Odin, Dante, Cromwell, Shakespeare, Rousseau, Napoleon, publicate în 1840 și traduse la noi în 1910. Fără îndoială că nevoia sa de aventură, protest social și acțiune violentă, „fervoarea", dăruirea, „disponibilitatea" paroxistică pentru prietenie/iubire virsată, criteriul etic aleatoriu, experimentarea „sinelui" „căderea", încercarea de sinucidere, fac indiciul unei alte selecții livrești mult mai apropiate în timp și spirit de Istrati și pe care monograful prozatorului o trece sub tăcere. Este seria

prin care Eroul rebeliunii romantice va ajunge în ultimele decenii ale secolului trecut supraom amoral, construindu-și biografia și destinul prin eșec sau sinucidere, „l'aventure mortelle" (Vl. Jankélévitch — *L'aventure, L'ennui, Le Sérieux*, Auber, 1963). Or aici, notificați generic de Rolland, se presupun a-și lua locul în opțiunea lui Istrati, Kierkegaard, Dostoievski, Nietzsche, Gide, D'Annunzio, derivați la rîndul lor din egotismul psihismului romantic. Dreptul supraomului la experimentul existențial, dincolo de bine și de rău, mecanismul alienării practicată cu deliberare întreținînd, desigur, suferința dar și beția senzualismului, cinismul reprezintă într-un fel „decadența" titanului romantic. Demonia însăși devine din genialitate inspirată, perversiune conștientă, incluzînd voluptatea, viciul și conștiința acestora. Această îmbrățișare a formelor estetice moderne poate fi ușor recunoscută în opera lui Istrati, ceea ce, nu ne îndoim, va și observa M. Iorgulescu în volumul următor anunțat, dedicat probabil tipologiei. Ne mărginim doar a afirma că și biografia istratiană cu experiențele cunoscute sugerează impactul cu această ideologie a „decadenței" coexistînd în bună vecinătate cu aceea prosocialistă a proletarului din tinerețe.

Cosma, din nuvela cu același titlu și omonimie sadoveniană, justifică o asemenea abordare a chestiunii din pricina alunecării personajului central spre patologie. Atenuînd în bună măsură mobilul social, justițiar, atît de evident la Sadoveanu, Istrati își înzestrează eroul cu temperament excesiv, bîntuit de furia simțurilor dar și de inclemență tiranică de stăpîn. Se arată decis să-l înnece pe fiul său Irimia în caz de nereușită la prima tragere cu flinta, alungă brutal „muierile" haiducilor. Această nuvelă tradusă extrem de colorat și puternic de Istrati însuși („Aci, grăiesc în limba *mea*, spune el în prefața *Cititorilor mei din România* din *Moș Anghel*) este una a alienării eroilor. Cosma însuși, un colos vorace, demonic și concupiscent, cu o fiziologie de „brută" zolistă, este, deși haiduc urmărit de poteră, un „contrabandist" care vinde mătăsuri, șaluri și bijuterii, deci un aventurier. Viciul său privește femeile pe care le fascinează spre a le părăsi intempestiv, bulimia proporțională cu gigantismul, voluptatea puterii, proprie supraomului și experimentarea ludică a propriei vieți în căutarea înscenării și a aventurii provocate.

Scanned with OKEN Scanner

Pe această latură demonia sa, presupunînd damnarea, include perversiunea erotică și crima gratuită conform estetismului aberant al lui Oscar Wilde. „Cosma e un diavol", spune fratele său vitreg, Ilie, principiul angelic, spiritual, conștiința lui Cosma, sau Abel în fața eternului rebel Cain cu chip de haiduc român. După ce se mutilează, turbat de cerbicia Floricicăi, Cosma rostește un blestem sfidător soarelui („sfertului de disc învăpăiat care se înălța cu repeziciune drept dinaintea lui, în nesfîrșitul depărtării"), dar și lui Dumnezeu. După ce, ca un Demon rănit el „zvîrli astrului un mare scuipat de sînge", replica lui vizează ca în *Psalmii* arghezieni, divinul: „— Na!... Pentru ăla care te-a făcut, pe tine... și pe mine... și pămîntul..." Un alt monolog de inflamație romantică adaugă motivația socială a haiduciei văzută mesianic. Aici Cosma îmbrățișează demiurgia în scopuri justițiare, un satanism propriu motivului cercetat pînă acum, într-un monolog blasfemator: „Ei, bine, Doamne! (...) Eram un băiețel cînd m-ai făcut să simt scîrbă de tot ce e cîștig murdar și silnicie și atunci am jefuit pe tata și am împărțit cu săracii. Apoi, am fugit în codru și-am trăit din nelegiuiri și hoții (...) după pilda boierilor și ocîrmuitorilor care trăiesc din jafuri (...) Peste ei m-am năpustit, nu peste săraci. Și dacă uneori, gîtuit de mînie, am sărit în cîrca lui Ilie și l-am smintit, a fost din pricină că avea prea multă dreptate. Dar tu nu faci la fel? Nu sminteși tu și mai rău pe săracul care-ți impută nedreptățile tale? Și dacă-i așa, te încumeți tu să mă dobori ca aste dureri care-mi sfîșie mațele?... Ptiu!..."

Dar rebeliunea satanică a lui Cosma cunoaște reversul „căderea" prin păcat. Ilie-l prezintă deci ca pe un seducător amoral față de femei, de preferință fecioare inocente, întîi „drăgăstos și gingaș ca un turturel", apoi „nemilostiv ca un cotoi", ca, finalmente, „în fața lacrimilor lor" să devină „nepăsător ca moartea". A lua viața unui om din pricina geloziei în fața Floricicăi, nu reprezintă neobișnuitul pentru Cosma, fie și în cazul unui drumeț fără vină. Dealtfel pe altarul frumoaselor lui, Cosma oferă cu dărnicie brațe tăiate, capete retezate, case arse. Rezultanta, sfîșierea lăuntrică rezultă prin urmare dintr-un surplus al forțelor vitale propriu supraomului, ființă excepțională. Resoneurul nuvelei, analistul „cazului Cosma", Ilie, teoretizează natura demo-

Scanned with OKEN Scanner

nică a hybrisului existențial într-o parabolă, întrucît „Demonul (...) adaugă tigvei omenești o doagă a lui, doaga satanică, aceea care face pe om să turbeze de îndată ce un lucru nu-i e pe plac." Întrucît ritualul demonului fusese înfăptuit duminica, iar „omul de rînd" populase lumea între timp, cei însemnați de el „se văd așa de puțini". Această „smintează", „boală" care-l va „prăpădi" pe uriașul căpitan de haiduci va fi tocmai Floricica, „viermușorul", păstorița de altădată cunoscută în codru, devenită soția arhontelui ucis și mama lui Irimia, copilul crescut în haiducie de Cosma. Floricica nu vrea să-i jure seducătorului de altădată credință eternă, fapt ce-l umple de venin și duce la acceptarea fatalității — focul de armă al poterei spre care se îndreaptă dezarmat. Titanul lui Istrati are așadar voluptăți carnale de neînfrînt, o fiziologie extrem-senzuală (în viziuni uneori insistent-naturaliste — de pildă sintagma „bale de poftă", conform poeticii respective). În pofida amoralismului astfel configurat și care este fără dubii tributar unui erou agonic, așa cum l-au problematizat Zola dar și Gide, Cosma păstrează titanismul haiducului imaginat de pionierii temei, un Alecsandri, un Hasdeu, pînă la Sadoveanu.

Livresc-romantic rămîne motivul libertății pe care textul istratian îl invocă deseori retoric. Invulnerabil la început, „Cosma nu se lega de nimic alt decît *libertatea* lui", ca și prototipul sadovenian. În alt sens, social, același criteriu suprem îi face pe haiduci superiori prigonitorilor, ei fiind „oameni scoși de sub scutul legilor și hotărîți să trăiască *slobozi* ori să-și vîndă scump pielea". Solemna consacrare a lui Irimia în confreria secretă a voinicilor prezintă o „frăție" cu ritualuri și embleme cunoscute din eposul popular, sacralizate de „*sloboda* pădure". „Și tu ai să fii fratele și fiul nostru: ca și noi, tu iubești vîntul care biciuie obrajii; calul care zboară spre mîntuire, flinta care seamănă moartea printre dușmanii nemernici; vinul mărinimos; friptura mustoasă; luleaua prietenă și mîna omului răzvrătit." Antiteza cunoscută, sclavia țăranului, „un rob al pămîntului, un supus al asupririi", subliniază același obiect de cult romantic, pe care însuși Istrati îl denumea „singurul bun pămîntesc" pentru care „trebuie să fim gata oricînd să murim sau să fim întemnițați" (în Mircea Iorgulescu, *op. cit*). Obiectivare a acestei convingeri, Cosma căpitanul ține

Scanned with OKEN Scanner

oamenilor săi un discurs stimulator pe aceeași temă a libertății, înaintea luptei cu potera: „Iată opt ani de cînd trăim împreună și *slobozi* (...) Acum e cu putință ca oarecari dintre noi să-și lase viața. Ei bine, aduceți-vă aminte că un singur an trăit în *libertate* prețuiește mai mult decît o viață de *robie*. Nu numărul anilor face viața, ci ceasul trăit fără silnicie. Pentru omul *liber* tot ce nu e *libertate* e moarte, dar o moarte fără de sfîrșit." (s.ns.) Curajul înfruntării, după aceeași cunoscută retorică, „grindina uluitoare" pe care „flintele" haiducilor o „scuipă" peste „poterași" indică încă o dată caracterul eroului romantic optînd pentru trăirea totală a supraomului demonic. De altfel frămîntarea titanului solicită o defulare a energiei interioare prin acțiune violentă, ceea ce simt oamenii săi. Textul respectiv are toate poncifurile romantismului stilistic: „Nimeni nu vorbea, Dumnezeii crivățului!... Și mare nevoie ar fi fost! Ce? Să vorbim? Nu! Ci să urlăm, să batem, să snopim, să sfărîmăm. Ne-ar fi trebuit în ceasurile acelea un cutremur de pămînt care să deschidă crăpături grozave; ori (...) o bătălie nepotrivită cu potera care să ne pună pe fugă, plini de răni; ori niște trăsnete"...

O altă ipostazare a aceluiași tip uman este însuși Irimia, bătrînul narator din *Cosma* care-și derulează filmul invers al primelor amintiri din tabăra haiducească pînă la căderea în robie, eliberarea și moartea tatălui său, Cosma. Și Irimia, ca și Dragomir, după refuzul trufaș al unei vieți efeminate pare a se resemna cu traiul tihnit și opulent din grădina arhontelui Samurakis. Visul său, pînă la un moment dat irealizabil, rămîne însă „barbaria" aceleiași libertăți, lumea mitică, atemporală a haiduciei în codru și în Deltă.

Aici topophilia indică spațiul tradițional al titanismului romantic și totodată al haiducului ca erou popular. Pădurea sau codrul, prezență tutelară feminină, erotizantă sau virilă, fraternă, apar la Panait Istrati ca semne ale motivului specific pe care îl cercetăm, înscrise în relația stabilită de la bun început, haiduc/codru (Alecsandri, Hasdeu, Sadoveanu). Întîi, codrul intră în conceptul de sălbăticie naturală după care Irimia tînjește „nebunește" spre a „se arunca" într-un elan simili-erotic „în sînul unei măreți firi pe care omul n-o pîngărise încă". Ea este *„sloboda pădure"* (s.ns.), iar Irimia, explicabil, „fiul codrului" sau „fiul pădurii" se înăbușă

Scanned with OKEN Scanner

în „crîngul" arhontelui, „lăcaș de falsă fericire" împodobit cu „chioșcuri de viță și de hamei", plopi, „tufișuri de trandafiri." Dacă ne gîndim bine, această antiteză ne duce la istoria formelor preromantice, unde parcul englez, de fapt contragerea pădurii, cîștiga pariul cu clasicul „le jardin", minuțios și geometric ornat. Dorul lui Irimia se îndreaptă deci spre „fîșîitul frunzelor bătute de vînt", simbol libertar („călător înaripat care vorbește oamenilor slobozi în toate limbile pămîntului"). Același „vînt ușor" bate în Delta Brăilei cuprinsă erotic și sadovenian de „fericirea noptatică a dăruirii".

În această natură primară se adăpostesc „bunii sălbatici", haiducii lui Cosma. Magia lunară a pădurii și a muntelui apare ossianică și ascensională. Evocînd mythistoria sa, „începutul pămîntului", „pămîntul îndepărtat al celei mai îndepărtate copilării ale mele", Irimia reține o „pădure de copaci drepți, împlîntîndu-și vîrfurile în nori", „zgomot de șivoi furios" și războinicii „oameni spătoși, cu poturi largi în șolduri". Petrecerile lor cuprind ospețe pantagruelice cu știuci și crapi la protap, ciorbă grasă și vin; cantitățile sînt atît de uriașe, că „băutorul are un singur gînd: să mustre pe Dumnezeu că răsuflarea omului e așa de scurtă, iar locul în pîntece, atît de măsurat". Irimia crește fără constrîngeri, în libertate deplină, ca un Emile, și vede în jurul său un eros firesc și inocent al haiducilor ca în romanul lui Longos. E drept că la Panait Istrati idila bucolică are interstiții de fiziologie naturalistă, precum efectele bulimiei sau vocabule s-ar zice argheziene în dialog.

Această lume mitică și liberă are o spiritualitate folclorică, dovadă atîtea texte anonime cîntate și rostite de personaje. (Cosma-i zice Floricicăi: „Aș vrea să fiu fluieraşul de soc pe care buzele tale îl sărută în toate zilele, și m-aș bate singur cu potera ca să-ți fiu pe plac!"; haiducul își cîntă murgul și ura pentru cel „putred de bogat" care „îi singur ca un cuc", pe cînd „Neica-i tînăr și haiduc"; tot Cosma fluieră cîntecul lui Iancu Jianu). Replica poematică sună alteori sentimental („— Te visez, Cosmo, din pruncie! — Și eu te caut, flacără, de cînd lumea!"; „Trupul tău se va scălda în puhoaie, se va zbici la soare și florile cîmpiilor îl vor îmbiba cu mirodeniile lor ... Și vei fi iubită de Cosma ..."). Gestica este excesivă, în acord cu patosul retoric: Cosma hohotește sălbatec, își dă cu pumnii în piept, face calul să-l calce în picioare

cînd e contrariat de neiertătoarea „ciobăncuță". Este într-un cuvînt eroul febricitant, un uriaș primitiv și un supraom pornit pe calea alienării prin viciul asumat, erosul carnal pentru Floricica, venin și voluptate. Faptul că biografia sa este a unui haiduc, ca și rebeliunea socială, nu contrazice identificarea modelului, — supraomul minat de viciu și scepticism de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru.

Narațiunea istratiană rostită de personajul martor și erou implicat, Irimia, mai are două cercuri romatice: exotismul balcanic în descrierea curții arhontelui cu arnăuți bogat împodobiți și efiminați, și latura picaresc-spectaculară a loviturilor de teatru: sosirea Floricăi ca o zînă bună, mama copilului-prizonier Irimia, ca soție a arhontelui, apariția falșilor călugări-eliberatori, Cosma și Ilie, capcană vrednică de Negruzzi, „vinul de Hios" (otrava) oferit arnăuților, transformarea Floricăi în căpitănească de haiduci, moartea căpitanului damnat în urma sumbrelor sale presimțiri.

Dar romantismul istratian se concentrază cu evidență în „caracterul" central al nuvelei, uriașul condotier, mînat și minat de patimi, rebel în fața lumii, a divinității și a propriului eu. Chiar dacă de la Cosma, „strașnicul român" sadovenian, la Cosma supraomul alienat al lui Istrati se petrece o mutație, rădăcinile estetice ne indică același erou frenetic respins de lumea, societatea și mentalitatea comune.

h. POETUL DAMNAT. „DESȚERATUL"/EXILATUL

Există un element comun ce leagă aceste două ipostazări obiective ale psihismului romantic românesc. Poetul condamnat la o existență terestră în mijlocul opacității cvasiunanime, este firesc să se considere *apriori* un exilat. Dovadă, versurile lui Heliade despre adevărata patrie, celestă, a lui Cârlova stins de timpuriu: „Poetul aci este strein și călător; / Astfel vulturul mîndru din-nalta sa privire / Parcă ar zice lumii din marele său zbor; / Pămîntu-mi este leagăn, dar lăcuiesc în cer". Tot aici Heliade își deplînge „lutoasa" ființă, supusă (încă) legilor biologice. „Desțerarea" (exilul), termen frecvent în scrisorile și memorialistica secolului trecut, reprezintă o concretizare socioistorică a „căderii", și anume, sancționarea „revoltanților" (alt tic lexical al

Scanned with OKEN Scanner

limbajului curent în epocă, prin emigrare și interdicția de a reveni în țară, un timp cel puțin, de unde dorul, nostalgia izvorîte din sentimentul patriotic care accentuează damnarea. Tot de aici, prin obiectivarea subiectivă pe care am mai enunțat-o, „caracterul" revoluționarului proscris. Situația ca atare se legitimează literar vorbind prin Chateaubriand, care, deși conservator, statuează figura exilatului. Mitul hugolian va cuprinde și el, apoi, exilul, în altă configurare politică.

Renunțînd în acest capitol la analize ample de text, ne vom mulțumi cu traseul fiecărui motiv enunțat succint.

Cît privește figura *poetului damnat*, ea poartă pecetea subiectivității depline, fiind cea dintîi, în ordinea procesului creator, conștientizare a *fatumului romantic*. De la *Vasile Cârlova*, clamîndu-și „negura mîhnirii" și aflînd emblema poetului în „luntrea" lipsită de „nădejde" și bătută de „furtune", la *Ion Catina* călătorește aceeași omologie a naufragiului existențial: „Emblema vieții, barca, nu ține să mai-noate, / Și lira-mi fiorată de dîns-am fărîmat". Satanismul poetului cu „un nume de proscris" și „apostat" se implică în ideea damnării — „Căci infernul puse-n mine o sămînță de-ndoială, / Ș-ăst nesațiu de dorințe nu e decît un greu chin". Alteori titlul, expresiv în sensul ideii de mai sus, nu mai necesită comentarii (*Spartu-s-au coardele inimii mele*; *Cel din urmă suspin*). Aceeași frecvență a disperării marchează alte volume ale minorilor preeminescieni, incluzînd moartea precoce: *C.D. Aricescu*, poligraf aforistic-sumbru („Din sînul neființei durerea te dospește") își intitulează poemele grăitor, *Un june pe patul morții* (variantă a cunoscutului motiv), *Disperația*. *Radu Ionescu*, frenetic, enunță aceleași adevăruri, „Poet, ființă tristă, ființă blestemată" sau „Poetul și durerea în veci nu se desparte". Destinul marilor figuri ale istoriei literare incluzînd umbra eroului de la Missolonghi reprezintă un argument truistic la același versificator, ca și la Bolliac sau Catina: „Ș-Omer, Ovid și Milton, și însuși Byron, care / În blesteme-al său geniu, în spasme-a esultat". *Spleenul* lui *Bolliac*, disperarea tot byroniană a lui *Alexandru Sihleanu* îndurînd „a soartei vijelii" și așteptînd cu „bătrînu-i suflet" „ceasul blestemat" al destinului, se înscriu în aceeași obsesie. Alte titluri ne avertizează de la bun început asupra moti-

vului dominant — damnarea: *G. Baronzi, Lacrime; Al. Depărățeanu, Fantasme; M. Zamfirescu, Speranța* (unde poetul afirmă: „trista mea cale / E rece, tăcută ca sufletul meu"), *Rîsul fatal* (hohotitor — byronian). *D. Petrino*, neconsolat de moartea iubitei, semnează și el *Desperarea*.

Mihai Eminescu transcende această modă retorică prin drama existenței sale. Nu mai enumerăm prea cunoscutele titluri ale sumbrelor meditații, cu atît mai frecvente cu cît poetul e mai tînăr. Cu timpul „disperarea" hohotitoare (*Amorul unei marmure*, de pildă) cedează în fața resemnării stoice de pe înălțimea olimpiană a genialității la care concură asceza asumată prin filon schopenhauerian. De la *Melancolie* la *Trecut-au anii*, *Luceafărul*, *Glossa* și *Odă în metru antic* sentimentul damnării îmbracă un alt regim stilistic. Se renunță la retorica barocă, epitetizantă, pentru metaforă și simbol dotate cu forță de penetrație și sugestie maximă (biserica ruinată și „regina nopții moartă", „gura mută" a altor vremuri, reintrarea Cătălinei în lumea plată, comună). Se mai utilizează stilul gnomic dar și „romanța" epurată de retorică (*Pe lîngă plopii* . . .). Mai notăm repudierea realului, desfacerea de lume și prezent, orchestrația și materializarea formelor neantului, cîntarea elementelor simbolice și acceptarea în cele din urmă a destinului tragic ca implicație a operei nepieritoare (*Memento mori*, *Povestea magului*, *Miron și frumoasa fără corp*, *Vis*, toate izvorîte din asumarea existenței ca vină tragică).

Disperarea retorică a predecesorilor se regăsește și într-un poem macedonskian juvenil.

Între postromantici, acest sentiment al imanenței va fi comun la *George Bacovia*, *Emil Botta* și *Nichita Stănescu*, poeți stăpîniți de efluvii nocturne, selenare, de obsesii acvatice sau ale subteranelor minerale, ca și de ideea damnării congenitale a bardului. Demonia lui *Blaga*, cunoașterea luciferică derivată din teza genialoidului romantic, va cuprinde și ea condiționarea damnării.

Eșecul social al poetului romantic, conștiința superiorității sale, sentimentul de a fi un „înger căzut" ce stăpînește Logosul divin, dilatarea biografiei pînă la mit, un eros tragic, lupta pe baricade revoluționare, morți timpurii, simptome ale autismului schizoid duc la nevoia de a se recunoaște

Scanned with OKEN Scanner

în marii predecesori. De aici disponibilitatea romanticului de a-și cînta augurii în invocări imnice, întrucît afirmînd gloria acestora, el își afirma destinul singular. Cum poezia domină ca gen literar, vom menționa urmînd diacronia eroilor-poeți, celebrările retoric-interjecționale și epitetele ornante cunoscute. Ideea, cît și modelul, vor fi sutele de poeme omagiale la adresa lui Byron, care se produc și se tipăresc atît în Europa, cît și în America. Poeții români, comparîndu-l pe Lordul satanic și totodată sublim soldat al libertății, cu Napoleon, vor statua în zeci de ode, de la Catina, Sihleanu la Macedonski, arhetipul supraomului romantic în ipostaza poetului (vezi dezvoltarea ideii atît în studiul nostru *Aventura lui George Gordon Byron*, Cartea Românească, 1977, cît și în *Romantismul românesc*, I, Minerva, 1982, Cartea I, *Psihosociologia — Cultul Eroilor, Mitul lui Napoleon. Mitul lui Byron*). În egală măsură poeții romantici români vor deveni în ochii generațiilor următoare arhetipuri ale mythistoriei noastre naționale.

Vasile Cârlova, a cărui viață se arată a fi cum nu se poate mai propice mitizării, apare ca poet exilat din materie spre elementul congener lui, cerul, în imnul lui *Heliade* din care am mai citat. Configurarea, departe de a fi epică, se menține la registrul unui simbolism antinomic, real/ideal, adăugîndu-i-se simbolul regalității ascensionale (vulturul). Evocarea epică a damnatului o va face Pantazi Ghica în nuvela mai puțin frecventată, *O lacrimă a poetului Cârlova* (Tip. „Națională", 1858). Pe fundalul ruinelor Tîrgoviștei, temă clasică a romantismului nostru, poetul-ofițer va evoca destinul călugăriței Lina, moartă prematur, „îngerul său divin" al cărei craniu devine cupă ce-i împodobește masa. Delirul, nebunia lui Cârlova sînt surprinse prin fiziologia excesivului: „setea îi ardea pieptul, frigurile îi tremura corpul, ochii obosiți luase o expresiune stranie de disperare". În mod explicit Cârlova este asemănat cu „Bardul Angliei" (Byron).

Heliade, Poeta Vates, tribunul și întemeietor al culturii naționale, va fi unanim celebrat mai ales la moartea sa. Contemporanii văd în el poetul generic, prigonit de destin. *La înmormîntarea lui Eliade* de *G. Crețeanu*, *Oda. Filomila sau geniu-poetic* de *C. D. Aricescu* („Pe geniul cel mare / Îl

Scanned with OKEN Scanner

vezi, în orice secol, gonit și apăsat"), *Lui I.E. Rădulescu* de *G. Baronzi* au un stil previzibil-retoric. Saltul va marca poemele eminesciene omagiale, acela juvenil, *La Heliade*, dar mai ales cel omagial *La moartea lui Heliade*, care include ideea titanului, erou romantic care modifică universul prin omologia vulcanului submarin. *Macedonski* cu referirile-i vibrante la geniul heliadesc încheie mitizarea romantică a acestei mari figuri culturale.

Andrei Mureșanu, ardent patriot mai puțin dăruit de muze, va deveni, prin supradimensionare subiectivă, mitul personal al lui Mihai Eminescu în virtutea mesianismului patriotic al înaintașului. De la *Epigonii* evocarea bardului ardelean străbate cele trei variante ale poemului dramatic *Mureșan* care-și adîncesc cu evidență scepticismul. De la figura unui Poeta Vates mesianic, autor al imnului *Deșteaptă-te, române*, „caracterul" ales de Eminescu va deveni Eroul-poet al damnării romantice descifrînd mecanismul malefic herderian-schopenhauerian al istoriei aflată în impact cu „națiа" însăși). În mod paralel personajul va obiectiva obsesiile estetice și ideologia eminesciană cu evoluția ei cunoscută.

Eminescu însuși, cum era firesc pentru poetul național, dar și autor al unei vieți mitice conformă cu viziunea romantică a lui Carlyle, a Eroilor, va genera el însuși o literatură hagiografică proliferînd pînă în epoca noastră. Celebrarea lirică, imnică, marcată de același retorism va fi întemeiată de însăși muza sa, *Veronica Micle*, care-l asemuiește, ascensional, „piramidei", „colos de piatră" sau unei păsări monarhice „cu geniu" ce „planează-n lume" (*Lui X*). *Al. Vlahuță* se declară în versuri cvasi-eminesciene, epigonice, emul fascinat de „noaptea tristei" vieți, de „trudnica viață", „durerea", și geniul poetului posedînd „ale gîndirii / Împărății nețărmurite" (*Lui Eminescu*). Poem-necrolog, *Lui Eminescu* de Tradem evocă pe „dulce-al poeziei Christ", martir al damnării. Alt titlu omagial, *Geniu și nefericire* evocă reperele fatumului reluînd sintagma eminesciană. Ținuta estetică a acestor poezii rămîne modestă, stilul sentimental al epigonilor parafrazînd texte eminesciene prin prozaizări penibile.

Scanned with OKEN Scanner

Nu se poate spune că motivul liric, respectiv cultul și mitul eminescian, s-a vidat. Poezia contemporană îi va adresa și ea ode, imnuri nu mult diferite ca registru stilistic de predecesori. Se detașează aici *O călărire în zori*, de *Nichita Stănescu* prin trăirea lirică a titanismului, comun atît poetului celebrat, cît și semnatarului. Dezmărginirea, cosmicizarea, galopul dilatat, solar, „tăria cu acvile", „mareea-a luminilor" recreează elanul juvenil al genialității eminesciene, pe care memoria noastră culturală o completează cu eposul știut al damnării.

Literatura interbelică a inaugurat eposul eminescian, viața romanțată prin volumele lui *Cezar Petrescu* și *E. Lovinescu*, împotriva cărora se pronunță *Călinescu* (*Istoria literaturii* ... cap. *Cezar Petrescu*) teoretizînd inutilitatea ficțiunii (întrucît „Profunditatea biografiei stă în uscăciunea ei"). Negînd însă specia hibridă, care făcea din Eminescu un raisonneur liric în stil sadovenian sau doctoral, Călinescu face (*Istoria*) teoria „Eroului" sau a „geniului" „predestinat să se realizeze", iar în cazul special al lui Eminescu îi acceptă mitul romantic, întrucît „E tragic ca un mare poet să moară așa de tînăr". Poziția sa *pro-domo* vizînd propria operă, într-adevăr exemplară prin obiectivare, nu exclude ideea de *fatum*. Pentru că în *Viața lui Mihai Eminescu*, pe lîngă subiectivitatea documentului însuși, patetic în nuditatea sa, răzbate fie extazul în fața frumuseții de „semizeu", „exotică" a poetului tînăr, fie considerații uimite în fața seismelor ludice ale destinului. Astfel cu prilejul drumului din Ardeal spre București, Eminescu primește o scrisoare de recomandare către Popa Bratu din Rășinari, *„întîmplare a soartei*, (...) bunic al altui poet român, Octavian Goga". Dincolo „de lanțul albastru al munților de graniță", ne previne liric istoricul literar, „îl așteptau noi și *întunecate destine*". Altă plecare, de astă dată din Berlin spre Iași, află pe poet „împins de *demonul său* (s.ns.) ... ca să împlinească *destinul unei vieți zbuciumate și nefericite*" (s.ns.). Decelarea demoniei predestinate se află și în monografia lui *George Munteanu*, *Hyperion* I (1973) cu formule ca „forță malefică" ce dirijează ascendența familială a poetului.

Nu se poate prin urmare nega faptul că pe lîngă biografia în sine tragică, mitul eminescian, așa cum îl considerăm astăzi, include figura generică a damnatului romantic.

Personajul epic, pe cale de a impune un „caracter" rezultă din obiectivarea visătorului damnat, a artistului și deci a poetului. De astă dată desprins de identitate, el participă la un scenariu sumar, mitico-simbolic, menit a-i revela eterogenia dar și unicitatea. Decalc epico-liric, mască și voce a romanticului, el poate reprezenta prin narcisismul implicit un autoportret al acestuia. Astfel eroii *eminescieni* Dionis, „geniul pustiu", Toma Nour, Ieronim au înfățișarea „astrală" dar și demonică știută. Căutarea Ideii devoratoare cu contur fascinant-erotic distruge viața lui Miron în căutarea „frumoasei fără corp". La *Macedonski* David (*Saul*), expresie a harului orific dar și a damnării prin ingratitudinea semenilor, „simte-n suflet curgînd Divinitatea" și este un efeb blond. cum se vedea în oglinda subiectivității sale însuși poetul monarhic. Emirul căzut în lumea terestră ostilă, regresivă, ca poet va fi de două ori damnat, prin forța imaginației și prin adversități sociale (*Noaptea de decembrie*).

Dintre operele postromantice de prim rang, Meșterul lui *Blaga* acceptă demonia harului și sacrificiul voluntar clamînd în cunoscute monologuri drama geniului damnat. Prințul din Levant, eroul cunoscutei balade de *Ștefan-Augustin Doinaș* împlinește același destin printr-un caracter omologic. Fatalitatea estetică îl silește să vadă ceea ce alții nu pot, și să plătească cu propria-i viață puterea de a-i fi convins pe aceia despre realitatea himerei sale carnasiere (*Mistrețul cu colți de argint*).

Or, cine sînt aceste „caractere", decît mereu alte anamorfoze ale poetului romantic damnat?

„Desțeratul", rebelul exilat, reprezintă proiecția literară a destinelor pașoptiste în momentul postrevoluționar. Conținînd și el fibra eroului romantic napoleonian, simțindu-se în recluziune pe o insulă simbolică, proscrisul constituie un alt „caracter" propriu romantismului românesc. Aici aventura tragică ia forma rupturii de matricea etnică, dilatînd sentimentul patriotic, dar și acela de a fi un „urgisit". Într-o evocare tîrzie despre *Junimea română din Paris pe la 1852*, Odobescu sublinia ideea compensării afective a

Scanned with OKEN Scanner

exilului prin aceea a istoriei și limbii naționale studiate cu „ardoare" în „acel centru de libere lumi". Tot aici Odobescu vorbea despre orgoliul damnării care oferea fiecărui „desțerat" șansa de a se simți erou (prin luptă revoluționară, elaborare spirituală concretizată prin Operă). Vasta memorialistică a vremii schițează variantele individuale ale acestui caracter. Vindicativul Heliade, patetic, clamoros-biblic se vede un Moise desemnat de degetul divin (*Biblicele, Souvenires et impressions d'un proscrit, Scrisori din exil, Amintiri asupra istoriei regenerării române*, comentate în sensul titanismului de Elvira Sorohan, — *Ipostaze ale revoltei la Heliade Rădulescu și Eminescu*, Ed. Minerva, 1982). Scrisorile lui *Nicolae Bălcescu, Vasile Alecsandri, Ion Ghica*, jurnalul lui *C. A. Rosetti* clamează în stitul pletoric și patetic, la ceilalți autoironic, nostalgia și dorul devorator, sau uzează de narațiuni pitorești.

Moartea lui *Nicolae Bălcescu* întîmplată departe de țară dădu tipologiei întinse dar și individualizate prin atitea destine, coerența unui mit. Iată cum, devenit motiv literar al proscrisului „desțerat", Nicolae Bălcescu creează postum o literatură elegiacă, ca un Byron român. *Bălcescu murind*, poemul lui *Vasile Alecsandri* (cel ce răspundea nu întotdeauna prompt la rîndurile istoricului însingurat), *Pentru Bălcescu* de *Constantin Negri*, *Către martirii României*, de *Andrei Mureșanu* subscriu la această retorică omagială alterată deseori de intimități colocviale. *Două barce înecate* (pictorul Negulici și Bălcescu) vor să metaforizeze destinul celor doi damnați printr-un simbol consacrat-romantic al naufragiului cînd „barcele sînt sparte! și vela sfîșiată". Discursul lui *C.D.Aricescu* invocă țelul generației întregi la modul comemorativ: „Adio, frați de inimi cei carii am plantat / Al libertății arbor p-a Daciei cîmpie". *N. Bălcescu* de G. Crețeanu prefigurează perenitatea mitului în stilul neplăcut al persoanei a doua singular: „Renumirea o să-ți crească, cît va crește astă țară".

Biografia eroului se pune în circulație francofonă prin lucrarea lui *Ioan Voinescu (II)* (fost secretar, alături de istoric, al Asociației literare, lovit de o moarte prematură, la 43 de ani), de fapt un necrolog, *Nicolas Balcesco*, Paris, De Soye et Bouchet, 1853. Momentul următor înregistrează proza de ficțiune în care Bălcescu apare ca personaj ideal.

Scanned with OKEN Scanner

Un boem român, roman cosmopolit de Pantazi Ghica, îl cuprinde în tipologia sa pe tribunul patetic, lumină în care-l va vedea și *Călinescu* în nuvela *Iubita lui Bălcescu*. În dramă ca și în romanul *Un om între oameni* eroul exilului revoluționar va include viziunea camilpetresciană suficient de romantică a supraomului minat de corupția și cabala unanimă. Destinul îl va opune (injust) versatilului Heliade, mărind fascinația eroului dintr-o istorie minuțios și exhaustiv reconstituită, întrucît nu numai personajul, dar și autorul are vocația absolutului.

Ca erou romantic, „caracterul" proscrisului se resunoaște în poemul lui *Bolintineanu* inspirat, desigur, de același profil. Un Childe-Harold, un Corsar (*Conrad*), dar și un patriot român exilat, (Bălcescu), meditează în fața mărilor sudului pe teme curent-romantice fără a uita eșecul revoluției din Principate. „O lume moartă ce-n suvenir trăiește" (Ellada), declinul ciclic al marilor civilizații, ruinele, marea ca simbol al libertății coexistă cu „țara robită", obsesia lui Conrad, amintindu-i „Un timp de libertate, un timp de vitejie". „Călătorul mării, în viață rătăcit", mai curînd contur ideologic-estetic decît personaj, plutește pe valul muzical al versului pînă la mormîntul de pe „Capreea", unde „repoză un fiu de Românie".

Aparținînd mythistoriei moderne, „desțeratul" conjugă damnarea cu ostracizarea etnică, adîncindu-și astfel criza existențială. Cultul operei, creația spirituală înfăptuită (Bălcescu, Heliade) sau intenționată himeric (C. A. Rosetti — *Jurnal*) îl face Poet în sensul larg al cuvîntului, atribuindu-și astfel fatalitatea regală a poeziei.

i. NAPOLEON

Încheiem excursul prin „caracterele" romantice, eroi pe scena mythistoriei naționale, prin configurarea mitului napoleonian, dintre cele mai virulente față de mentalitatea europeană. Nu ne vom adresa în cele ce urmează factologiei biografice (apanaj al sutelor de studii), investigată, schematizînd diluviul surselor, în volumul întîi al prezentului studiu în sensul vocațiilor romantice (aventura rebelului,

Scanned with OKEN Scanner

a generalului, a împăratului, aceea a freneticului îndrăgostit, a oratorului și a exilatului damnat, — în *Psihosociologia*, — *Cultul Eroilor. Byron. Napoleon*). Vom aminti numai opțiunea lui Carlyle spre a ilustra „Regalitatea" (*op. cit.*) ca sumă a figurilor eroice (Preot, Vates, Poet, Zeu) prin acest destin unic. Nu vom dezvolta nici omologia cu Byron, fixată (tot acolo) printr-un psihism comun al supraomului prefigurat, mit ideologic și estetic căruia i-am dedicat o monografie aparte, puțin observată, *Aventura lui George Gordon Byron* (1977).

Ne va interesa în cele ce urmează incidența legendei napoleoniene cu istoria națională, „orizontul de așteptare" sociopolitic românesc cu consecințe evidente pentru tipologia literaturii noastre romantice. Carlyle încă văzuse explicația acestei emergențe în noua structură adusă secolului trecut de Revoluția franceză al cărei produs a fost Napoleon, prin ideea democrației („this new enormous Democracy"), impusă dincolo de fluctuațiile unui destin uman. Ca mit al rebeliunii (demonic-prometeic, cum vom mai vedea) și al libertății totale, numele lui Napoleon a pătruns și în structura feudală a Principatelor române, tulburîndu-le inerția balcanic-orientală. Dincolo de teoria elitară a determinismului operat de *personalitatea Eroului* în viața unei națiuni, nu se poate nega impulsul *Codului* napoleonian și al acestei figuri fascinante în mentalitatea publică a celor două Țări românești. Urmărind ecourile Revoluției franceze în volumul prim al studiului pe care-l încheiem acum, am notat implicațiile acestui mit încă în 1793 (misiunea lui Pavel Iorgovici în fața Convenției pariziene), implicații consolidate între 1806—1812 și definitivate în deceniile revoluției pașoptiste. Notasem acolo naivele consemnări ale lui Dionisie Eclesiarhul din *Cronograful* său (1814) despre Bonaparte, „fecior de neam greco-romeos ... ajuns căpitan mare" și realizînd „slobozenia de rumânie" (sic !).

Mentalități conservatoare exzultă, dimpotrivă, la prăbușirea eroului, atribuindu-i forțe infernale, precum Dimitrie Filippide în afurisenia lui. Pompiliu Eliade în lucrarea sa mustind de amănunte și documente inedite în spiritul — încă — al secolului trecut (ap. Paris, Leroux, 1898) și pentru care sîntem astăzi îndatorați Editurii Univers, patroana versiunii românești (*Influența franceză asupra spiritului public în România.*—

Originile. — În românește de Aurelia Creția. Prefață și note de Alexandru Duțu, 1982), urmărește pătrunderea treptată a mitului napoleonian în societatea fanariotă. Explicația ni se oferă cu justețea pe care o întrevedem dincolo de o retorică omagială curentă în epocă, dincolo de o anume supralicitate explicabilă a factorului emițător. „În sfîrșit, scrie tînărul pe atunci doctorand la Sorbona în spirit maniheist, lumina devine și mai orbitoare. Toate aceste principii (revoluționare — n.ns.), toate aceste victorii se rezumă, se întrupează într-o singură ființă, și devin prin aceasta mai la îndemîna inteligenței imaginative a popoarelor din Orient. Un om de neînvins, care prin vuietul biruințelor sale face să tremure toate vechile monarhii ale Europei și care amenință să le destrame, care îi învinge pe cei mai vestiți generali în toate colțurile continentului, căruia i se atribuie planurile cele mai mărețe, omul de care depinde soarta tuturor popoarelor și care trezește amintirile cele mai eroice ale lumii de odinioară ... Napoleon Bonaparte!" În mod paradoxal, în 1806, victoriile împăratului electrizează pînă și pe ofițerii turci care-i caută aprecierea, iar Partida „franceză" („napoleoniană") din Moldova devine martora și victimă a ocupației ruse, sortită, cea din urmă, să înceteze din cauza strategiei militare franceze. În aceste condiții, ceva din vibrația mitului, devenit balcanic în egală măsură, se străvede în afirmațiile istoricului român, dintre cei dintîi comparatiști ai mentalităților, privind „această figură supraumană" zeificată, mai ales la zvonul despre „Un cuvînt rostit (...) în favoarea Principatelor". Astfel se explică lesne nevoia tipăriturilor românești ca, de pildă, *Cine a fost și cine este astăzi Napoleon Bonaparte*, anonim, 1815.

După înfrîngerea Împăratului în Rusia și la Waterloo, după exilul succesiv în cele două insule, după moartea sa și publicarea celebrului *Memorial*, Principatele române aflate în plină vîltoare revoluționară (Tudor Vladimirescu și Eteria) nu renunță la acest ferment mitic. Și cum orice mitizare presupune „partea de sentiment (...) preponderentă " (Pompiliu Eliade, *op. cit.*), urmașii generației românești ce alcătuise „partida franceză" din anii gloriei napoleoniene au crescut în același spirit, acceptînd „îndepărtata lumină a geniului". Educați precum Vasile Alecsandri la pensionul lui Victor Cuénim, fost ofițer în armata lui Napoleon, cei

ce au alcătuit a doua generație revoluționară citeau cu pasiune *Memorialul* și viața Împăratului. El va și rămîne modelul uman explicit sau implicit al mentalității lor. Dar impulsul legendei nu stăpînește doar prima jumătate a secolului. Că mitul lui Napoleon îmbrățișează întregul veac al XIX-lea, atît european, cît și românesc, mult după 1848, nu încape îndoială; el participă, de pildă, la teoria supraomului nietzscheean, pentru a ne referi la un efect ideologic — cultural evident.

Examinînd acum această din urmă sferă, Napoleon devine în lumină estetică, „caracter" personaj/motiv literar. așa cum a fost cu siguranță receptat de scriitorii pașoptiști. Între timp martiriul și moartea șterg amintirea trădării și a abjurării idealului, despotismul, politica anexionistă, — și împăratul francez rămîne în fața succesorilor „figura legendară alcătuită din capriciile poetului, devizele soldatului și legendele poporului" (Chateaubriand). Dincolo de legenda oficială (militară), aceea „neagră" (despre căpcăunul antichrist) și cea populară despre „micul caporal", se impune definitiv mitul romantic al damnatului de geniu care reunește în el spiritul luciferic și prometeic totodată, spre a străluci fulgerător, pînă și după prăbușire, pe cerul istoriei europene.

Cele mai mari personalități acreditează demonia acestei figuri literare pusă în relația cu Byron; Goethe se declară la întrebarea lui Eckermann adept al acestei configurări („— Napoleon, am spus eu, pare să fi fost o fire demonică. — Incontestabil, zise Goethe, și chiar în cel mai înalt grad, în așa măsură, încît poate nimeni nu poate fi comparat cu el în această privință", — *Convorbiri cu Goethe*, în *Gîndirea lui Goethe*, II, Ed. Minerva, 1973). Din această omologie a caracterelor s-a născut hagiografia celor doi eroi romantici ai sublimului văzut ca aventură a existenței. Byron însuși, deși oscilează între adorația adolescentă cînd Napoleon este „A Hero of mine" și dezavuarea tiranului, firească la un englez (*Odă lui Napoleon Bonaparte*, *Childe-Harold*, — *Cîntul al treilea*), nu poate ocoli fiorul subiectiv-simpatetic în evocarea marelui damnat al istoriei: „Zăpezi și nori cel care suie munții / Pe piscurile mai semețe-ndură. / De stăpînește el prin geniul frunții, / Ori sceptru, e privit de toți cu ură. / De-l cheamă *sus* lumina gloriei, pură, / Și-s *jos*, sub el oceanul

și pămîntul, / În *juru-i* stau reci colți de stîncă dură/Și capul gol i-l bate-n iureș vîntul; / Și-așa i-i răsplătit suișul greu și-avîntul!" — (În românește de Aurel Covaci, în Byron, *Opere*, *Poezia*, I, Ed. Univers, 1985). Cu atît mai mult Victor Hugo (ca și Béranger) îl va declara spiritul tutelar al muzei sale: „El veșnic! Pretutindeni! Înflăcărat sau rece, / Îmi urmărește pasul și gîndul mi-l petrece. / El toarnă-n al meu suflet elanul creator. / Eu tremur, și pe buze îmi vin mereu cuvinte, / Cînd marele lui nume cu nimburile-i sfinte / În versurile mele apare-nălțător". Portretul napolenian de tinerețe are trăsături satanice: „consul tînăr, slăbit de insomnie / Cînd visuri de imperiu îi țin tovărășie, / Și pal, sub păru-ntunecat". Dimpotrivă, prăbușirea, exilul, îl arată drept un *Jupiter tonans* al stihiilor „Plimbînd pe stînci pe, care furtunile sînt crunte / Un veșnic vifor de gîndiri" — (*El*, în românește de Ionel Marinescu, în Victor Hugo, *Legenda secolelor*, ed. cit.). Altă identificare hugoliană ne trimite în mod explicit la Prometeu înlănțuit de *fatum* pe o stîncă „S-a prăbușit. Europa alt chip acum își face. / În fund de mări, în ceață învăluită zace / O stîncă, rămășiță dintr-un străvechi vulcan. / Luă Destinul lanțuri, piroane și ciocan, îl înșfăcă pe hoțul de tunete și jar / Și, bucuros, îl duse pe piscul secular, / Să-l ferece c-un rînjet, întărîtînd satanic, / Ca inima să-i roadă el, vulturul britanic" — *Ispășirea*). Proza lui Stendhal, cel mai fervent admirator napoleonian, va inculca eroilor săi religia libertății absolute, un titanism amoral, de unde prin Dostoievski și Nietzsche rebelul monarhic și damnat se va regăsi în eroii „decadenței".

Permanența rebeliunii, genialitatea luciferică, damnarea, aventura morții în exil, pe lîngă identificarea cu spiritul revoluției însăși îl fac pe Napoleon spirit tutelar dar și mit personal al generațiilor noastre romantice. Cînd scriitorul pașoptist are nevoie să exemplifice ideea de geniu universal, Napoleon îi oferă totdeauna exemplul probant. Mitul său este întîi de toate o poetică a existenței și trebuie receptat în sensul sacrului ce-l conține. „Viața lui Napoleon în tomuri groase o cetii puțin după ce am isprăvit viețile Sfinților", mărturisește *George Barițiu* în *Lectura* (*Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1839, 1). *Heliade* inserase în *Echilibru*

INV. 194727

Scanned with OKEN Scanner

între antiteze articolul *Popularitatea numelui Napoleon*, iar în *Versificație* formulează ideea romantică a poeziei existențiale „ce se exprimă prin fapte", dovadă „Dumnezeu, primul și atotpotentul poet". În continuare se enunță teoria Eroilor în acord cu care Heliade tradusese *Geniurile* (monografia lui Hugo, *Shakespeare*), cu același argument: „Eroul mai presus de toți poeții se creă singur pe sine; poeții n-au decît a-l descrie și adesea ne dau o foarte palidă copie pe lîngă original. *Cel mai mare poet din secolul nostru în arta militară este Napoleon I.*" (s.ns.). Ideea acestui geniu creator îi oferă lui Heliade argumentul superiorității asupra zeilor, entități abstracte, întrucît „Un Shakespeare e mult mai mare decît un Apolo, un *Napoleon I cu mult mai mare și mai potent decît un Jupiter*" (s.ns.) — *Despre dramă*. Francezul din *Scrisoarea XXIV* (*Un vis*) al lui *C. Negruzzi*, rămas de pe vremea Revoluției franceze în Moldova, cea de „a doua patrie" a sa, apare frămîntat de destinul ei în anul 1848. Desigur, ca și Cuénim, fost ofițer al glorioasei armate, el își continuă lectura preferată în toate serile: „După ce am cetit un capitol, îi împărtășește el naratorului, din istoria lui Napoleon, a acestui uriaș ce a răsturnat fața lumii, și pre care l-am urmat în arinișurile Egiptului și în troienele zăpezilor Rusiei, am lăsat cartea și am închis ochii". Cartea în cauză este desigur celebra *Historie de Napoléon et de la grande armée pendant l'année 1812*, a martorului ocular al campaniei, Contele Philippe de Ségur, larg cunoscută la noi. Pentru *Bălcescu* în studiul său despre arta militară cel mai mare general de armată este împăratul, ca să nu vorbim despre conturul napoleonian subtextual pe care și-l anexează caracterul lui Mihai-Viteazul. (În paranteză, deseori lectura Istoriei cu Eroii ei naționali se face la noi prin grila implicită a mitului napoleonian, vezi *Ion Vodă cel Cumplit* la *Hasdeu* sau chiar Ștefan la *Delavrancea*). La Eminescu, în *Archaeus*, în cadrul atîtor adevăruri aparente și relative bătrînul înțelept descoperă esența eternă a umanității, „spiritul Universului", manifest prin „imensitatea voinței". Cel din urmă arhetip este exemplificat prin paranteza „gîndește la Napoleon", ipostază primordială în axiologia virtuților morale stabilită de poet. *Macedonski*, adept al „dezmărginirii" și a „descatenării", al expansiunii titanice nu putea să nu îmbrățișeze ideea nietzscheeană a supraomului. În conferința

sa care încheie poetica românească a secolului trecut, *Romantismul* (1900), se face nu doar elogiul revoluției franceze, ci și aprecierea ei estetică, „romantismul epic". „Luceafărul" ei este evident, Napoleon cu existența sa mitică („soarta lui neprevăzută") prin care turbură conștiințele, „uimește", alăturîndu-se caracterelor excepționale, eroi literari marcați de „destin", „excesivii romantici" precum freneticul Werther sau Corsarul byronian. Mitul napoleonian, dovadă prezența lui în subconștientul colectiv la noi, naște forme atît de bizare de veleitarism, încît *Ionescu-Caion*, detractorul lui Caragiale se compara într-un articol din 1901 (*Spre adevăr*) cu destinul marelui damnat. Motivul era invidia confraților ce-i sugera o cabală universală de „analfabeți și bastarzi ai talentului". (A-și alege un mit personal din seria marilor personalități era fapt frecvent în secolul trecut, ca și similitudinile sau consangvinitățile fantaste. Se știe că H. Grandea anunțase a fi descendent al Lordului Byron, iar Macedonski compara ostracizarea lui literară cu campaniile declanșate împotriva aceluiași poet englez. Cazul lui Caion se explică prin aceeași inflație, hipertrofiere a eului romantic, cu atît mai hilară la un veleitar). În evocarea sa memorialistică *Iorga* nu se poate împiedica să gloseze asupra mitului regalității absolute, iar în *Istoria românilor* etalonul aplicat multor personaje eroice din cea mai depărtată antichitate și deci indiferent de epocă, rămîne Napoleon. *G. Călinescu*, el însuși temperament intempestiv și excentric, iubitor al spectacolului (ce-i drept, intelectual) se lasă în voia aceluiași tic romantic în cursul parantezei sale despre relația viață romanțată / biografie. Vorbind despre Eroul-geniu și destinul acestuia, teoretizare a temei eminesciene, criticul face o paranteză neașteptată. Mult mai apropiat de Carlyle și de ideea schopenhaueriană a damnării geniului decît am fi tentați să presupunem, Călinescu ajunge de la „predestinare" la aceeași ilustrare fatidică: „Elementul dramatic fundamental din biografie îl constituie destinul. Toți avem porțiuni de virtute, numai geniul e predestinat să se realizeze. Dar cum existența noastră însăși reprezintă o traiectorie ce pare a avea finalitatea ei, atunci și în această formă a predestinării găsim o punte de legătură între noi și erou. Ceea ce mișcă în viața unui erou, nu e bogăția de note sufletești, ci înfăptuirea pas cu pas a unei virtuți care se desemnează de la început."

Scanned with OKEN Scanner

Și iată, în continuare, aceeași paradigmă epică a psihismului romantic la Călinescu: „Napoleon se naște într-o insulă, ajunge după o fulgerătoare ascensiune mic guvernator în altă insulă, ca să moară pierdut pe o altă insulă. *Napoleon e simbolul predestinațiunii unui individ, ales de pe o treaptă de sus a vocațiilor*" (*Istoria literaturii...*, cap. *Cezar Petrescu*). Să nu uităm, pe lîngă argumentația romantică a criticului, înscrierea lui Eminescu între Eroii ce alcătuiesc „caracterele" acestei mitologii.

Cît despre obiectivarea lui Napoleon, literatura română va trebui să treacă spre a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Ioan Catina, unul din adepții poeziei „cu mîinile ridicate la cer", invocă în oda sa *La Lord Byron* cele două spirite tutelare ale psihismului romantic, pe poetul englez și pe Napoleon. Mottoul din Victor Hugo ne edifică atît asupra modelului stilistic, cît și asupra titanismului satanic al celor doi eroi. Inflamația monologului retoric, adresarea directă (degradată de forme verbale stridente) celebrează aventura eroică pîndită de damnare a geniului cu lira „potentă" ce va „revibra" etern. Portretul „zvînturatului" se construiește prin simbolizarea furtunilor marine în fața stîncii, *topos* prin excelență romantic: „Trăiși cu toate astea o viață zvînturată / D-amaruri, de durere, ca marea-nfuriată / De valuri spumegoase, cu patimi te-ai luptat. /Ș-ambiție și ură, amor și răzbunare / Izbir-a ta ființă, da-nalta-ți cutezare / Ca stînca cea trufașă tu neclintit ai stat". Viața „zvînturată" (aventuroasă, de la lat. *ventilatus*, adjectiv frecvent în portretul romanticului de la noi), lupta cu adversitățile și ura pigmeilor îl înalță pe Eroul-poet dincolo de spațiul comun. Demnă de această viață, moartea sa de „stejar gigantic" a zguduit „pămîntul, chiar pînă-n temelii". În acest punct, portretul byronian fiind încheiat, Catina simte nevoia de a definitiva arhetipul generic printr-o omologie cu Împăratul în secolul în care „Biron (sic !) și Napoleon contimporani stătură". Mult mai sumar, portretul cuprinde campaniile devastatoare ale învingătorului ce „lăsa cetăți, orașe ca niște mari cîmpii". Căutînd iarăși numitorul comun al ambilor titani, Catina îi consideră „ca doi atleți ce-aleargă (...) pe amfiteatrul lumei", finalmente împiedicați de „Fatala soartă ce cursele-și întinse". Damnarea nu face

decît să aureoleze cele două nume ilustrînd acel „secol ce voi l-ați stăpînit" prin simbolul apoteotic al luminii, cu sensul eternei mythistorii: „Căci tot acea lumină umbri-va-a voastre nume / Cu raze glorioase, ce nu mai pot apune / Decît numai atuncea cînd om ar fi perit".

Nicolae Filimon interpune între el, călătorul român prin Germania meridională și mitul romantic respectiv, dezavuarea cuvenită lui Napoleon ca impilator al popoarelor, „tiranul Europei". Adept al libertății naționale oriunde ar fi încălcată ea, admirator al carbonarilor italieni, acest spirit de fapt clasic, tributar doar módelor romantice, se alătură cauzei germanilor cotropiți pe vremuri de Împăratul Franței. Bunătatea sentimentală a autohtonilor amplifică vibrația antinapoleoniană a memorialistului, influențat desigur de viziunea Doamnei De Staël din eseul ei cunoscut. Oricum, umbra marelui damnat va agita notele de călătorie *(Escursiuni în Germania meridională)*. În capitolul XIII, *Wagram și suvenirele ce recheamă această localitate*, se evocă „celebra bătălie dată de împăratul Napoleon I în contra arhiducelui Carol" (1809). Tonul expozitiv nu poate nega geniul strategic al celui dintîi, „stratagemele sale (...) care îl salvase de mai multe pericole", spre a înregistra „acea teribilă bătălie, unică în analele militare antice și moderne". Faptul că la circa jumătate de veac de la Wagram, Filimon simte nevoia să reconstituie epopeea napoleoniană, rămîne un argument al sensibilității sale (fie și critică) în fața mitului. După consemnarea bătăliei într-un stil impersonal, memorialistul așează o scenă vie, o legendă despre „un june husar din regimentul Hunyadi", prins cu stindardul în mînă. Orgoliul războinic se înfățișează gradat: la somația de a se preda, stegarul răspunde: „Husarii maghiari mor, dar nu se predau", iar apoi „Maghiarii nu pleacă niciodată capul, pe cît timp îl au pe umeri". Lupta deși inegală făcu prăpăd în rîndul bavarezilor, ceea ce și explică dorința lui Napoleon de a-l vedea pe „superbul husar" presupus a fi „un militar robust". Iată însă că, surpriză frecventă în eposul romantic (Ossian), apare un copil „cu ochi ce inspirau amor și cu talia mlădioasă ca a unei nimfe." La întrebările împăratului urmînd unei premeditate gradații, numele declinat de „husar" va fi de „Evelina Kovácz". Răsplata fabuloasă a vitejiei sale, „o

sută de napoleoni de aur" și înapoierea steagului se motivează în monologul următor printr-o știrbire eventuală a imaginii postume (a mitului deci) printr-un gest lipsit de cavalerism față de o femeie.

Înregistrarea acestei legende, în pofida obiectivității mai degrabă negative la adresa împăratului din partea scriitorului, intră oricum în hagiografie.

Austerlitz, altă localitate vizitată, există în ohii lui Nicolae Filimon datorită aceleiași implicații în eposul eroic napoleonian. Capitolul XXI, *Austerlitz sau bătălia celor trei împărați*, evoca acea „teribilă bătălie" a împăratului, una din „briliantele sale victorii", înfățișîndu-i strategia și etapele. Nucleul mai viu îl reprezintă discursul pe care memorialistul îl transcrie în întregime cu barbarismele proprii deceniilor respective. „Soldați, voi sunteți cei mai teribili *rezbelatori* (s.ns.) ai Europei; memoria acestei zile va trăi în etern (...), voi meritați *imortalitatea*! (s.ns.). Ce va zice Francia despre voi? ce va zice familiele voastre? Soldați! voi sînteți fiii mei, ziua această e demnă de voi și de împăratul vostru."

Capitolul XIX al scrierii, mica nuvelă *Friederich Staaps sau atentatul de la Schönbrunn în contra lui Napoleon I* reprezintă o încercare epică cu intenții literare și nu publicistice, inserată în proiectatul volum de călătorii. Caracter romantic, Friederich alege martiriul în schimbul misiunii asumate de a atenta la viața tiranului. („Germania este în sclavia străinului și voi să o eliberez", îi explică el bătrînului său profesor). Secretul și jurămîntul carbonar, extazul mistic, hotărîreai de a renunța la fericire și la virtuoasa Eloisă (eroină a lui Rousseau), neînfricarea în fața morții, refuzul oricărui compromis propus de Napoleon, ne indică vocația aventurii tragice. În clipa hotărîrii eroul este byronian, „palid ca un cadavru și gînditor ca un alchimist". În rest, atmosfera nuvelei este preromantică prin „duioșia" caracteristică a dialogului erotic și prin patosul său redundant, interjecțional („Nu, Eloiso!, îi spune tînărul în clipa șocului declanșat în cazul fetei de combustia afectului, — Tu vei trăi pentru mine, care te iubesc mai mult decît orice în lume. Vei trăi, scumpa mea, ca să împărțim amîndoi inocentele plăceri ale vieței. Cu cine voi mai sui eu munții și dealurile?

Cu cine voi culege flori în parc dacă vei muri tu? O! nu, nu muri, Eloiso, căci moartea ta ar curma firul zilelor mele. (...) Dumnezeu, pe care l-am rugat împreună cu tine atît de mult, nu va curma zilele noastre atît de timpuriu"). Decorul colosal, muntele pătruns în literatură cu Jean-Jacques Rousseau și plăcerea de a înfrunta „furia elementelor", „torente de lacrimi" vărsate de îndrăgostiți ar fi alte *topo*suri preromantice pe care le descifrăm în nuvela lui Filimon. Eroul face însă prin fervoarea trăirii, trecerea spre caracterul romantic (el ar „alerga prin munți și prin selbe setos de amor"). Termenul estetic apare nominalizat expres: „junii își descoperiră unul altuia sentimentele" într-un „amor plin de poezie și *romantism*", iar în drumul spre Halle, Friederich „zărea cîte o poziție *romantică*" (s.ns.).

Punctul culminant, tentativa de asasinat eșuează, cum era de prevăzut, pentru că, prea puțin eficient, patriotul german urmărește mai degrabă ecoul gestului simbolic decît finalizarea lui reală. Naivitatea de a fi încercat să pătrundă în plină zi „pîntre soldații aflați în manevre," pînă la „cortul împăratului" se răsplătește previzibil, prin prinderea „fanaticului liberator al Germaniei". Interogatoriul condus de „regele regilor" arată un Napoleon detașat, invulnerabil, de un calm suprauman. Patriotul german demască patetic, într-un text retoric format prin juxtapunerea unor structuri paralele cu laitmotiv, trădarea revoluționarului de odinioară: „*Te urăsc*, căci ca fiu al poporului și al libertății, te-ai servit de aste nume sacre ca să ajungi la apogeul mărirei; iar după aceea ai trădat pe unul și ai strivit pe cealaltă; *te urăsc*, pentru că ai adus în sînul patriei mele uciderea, dezolațiunea și degradarea; *te urăsc*, pentru că ai omorît dreptatea poporului german, pentru că, ca un al doilea Attila, te-ai făcut flagelul patriei mele" (s.ns.). Impresionat totdeauna de curajul războinic, împăratul îi propune „cele mai înalte poziții militare" în „armia" sa. Emfatic („Nu primesc nimic de la tiranul patriei mele"), tînărul refuză cu superbie, („cu un aer măreț") întrucît crede a se afla în fața „Germaniei întregi" și preferă moartea prin împușcare. În ultima sa replică, Friederich, martirul și titanul romantic (din familia lui Egmont) îi face împăratului o premoniție malefică, întrucît apropiata-i moarte, punîndu-l în contact cu forțele numenale, îi permite să întrevadă viitorul. Oracolul

Scanned with OKEN Scanner

îi amintește întîi crima fatală: „Ai ieșit din popol, el te-a ridicat la gloria ce te face atît de mîndru, dar tu, drept recunoștință, ai zdrobit pe binefăcătorul tău". Acea „glorie" pe care împăratul voia s-o împartă cu Iuliu Cezar și Alexandru cel Mare („eroul macedonian"), altfel spus cu eroii mitici ai antichității, va fi ispășită în cazul tiranului (barbarismul „carnefice" = călău, de la lat. carnifex) printr-o captivitate înjositoare (devenind „sclavul acelora pe care îi disprețuiai atît de mult") și o moarte solitară, în exil („vei muri departe de țara ta, de o moarte lentă și dureroasă").

Cel dintîi epilog, îndeplinirea sentinței, după profeția pe care Napoleon o ascultă împietrit „întocmai ca coloana sa din piața Vendôme", este execuția lui Friederich prin împușcare, „în parcul de la Schönbrunn". Această nouă crimă în lanțul fărădelegilor, ne sugerează Nicolae Filimon, justifică destinul împăratului, îndeplinirea premoniției fatidice.

În egală măsură cu Friederich, erou național și martir, Napoleon nu apare mai puțin romantic. Întîi, el simte nevoia de a manevra destinele și trăirile oamenilor comuni (interogatoriile adversarilor au mobiluri psihologice), avînd o generozitate regală în cazul supunerii și o cruzime impasibilă în cazul rezistenței. Predestinarea, fatalitatea își spune cuvîntul în scena finală, cînd Napoleon stă față-n față cu un *fatum* expiator.

Epilogul secund încheie resortul sentimental al nuvelei, întrucît Eloisa, neconsolată pe fundalul „bucuriei universale" a primăverii stă cu ochii ațintiți „la furioasele unde ale Danubiului" spre a se arunca „în fundul abisului", în mijlocul „furiosului element". Bătrînul profesor al lui Friederich, Valentin, stă la căpătîiul tinerei moarte care doarme sub „cununi de flori" rugîndu-se pentru sufletul „acelui angel candid". Inexorabil, sfîrșitul îndrăgostiților, — ofelic, shakespearian al Eloizei și eroic al lui Friederich—vizează iarăși fatalitatea în sunetele „aramei plîngătoare".

La Nicolae Filimon, (în pofida viziunii critice), participînd la ansamblul romantic al caracterelor, Napoleon se arată a fi marcat de „destin" ca și Friederich și Eloisa, avertizați amîndoi printr-o baladă (el) și printr-un vis (ea) asupra sfîrșitului fatal.

Scanned with OKEN Scanner

Nu afirmăm valoarea intrinsecă a scrierii, epigonic—convențională; ci *acceptarea* (contradictorie) a mitului napoleonian în pofida dezavuării etice a monarhului-tiran.

Mihai Eminescu a nutrit ideea de a-l invoca pe eroul romantic dintr-un atașament afectiv față de „steaua Napoleonizilor", legată de destinul și „steaua nației românești pe cer" (articol din *Timpul*, 16 iunie 1879, cu prilejul morții principelui Ludovic Napoleon ucis în Africa de Sud). Deși aluzia din acest articol se referă la patronajul cunoscut exercitat de Napoleon III asupra Principatelor, „dinastia" își avusese, firește, începutul în figura mitică a întemeietorului ei. Armele acestuia le purtase la sine și succesorul ucis, iar campania de presă a reactivat (cum afirmă pe bună dreptate Perpessicius, care citează și articolul în cauză) „vibrația vechilor sentimente ale admiratorului și rapsodului lui Napoleon" (*Eminesciana*, B.P.T., Ed. Minerva, 1974, —*De la Napoleon la „Odă în metru antic"*). Această mitizare integral-pozitivă, deci de un romantism neștirbit (spre deosebire de Filimon), se mai completează, în citatul reprodus mai sus, cu ideea predestinării astrale a indivizilor și a colectivităților.

Datînd în urma studiului „interior", prin „cunoașterea manuscriselor" etapele motivului literar, tot Perpessicius notează cea dintîi evocare a Împăratului în *Poemul deșertăciunilor (Memento mori)* citit parțial la „Junimea" în toamna anului 1872.

Episodul francez din marele poem de tinerețe conjugă într-o fascinantă structură simbolurile elementare, cum am arătat în *Eminescu, Poezia elementelor* („Cartea Românească", 1979). Înlăturînd orice urmă de formulă narativă, poetul stratifică emblemele revoluției sociale printr-o tectonică a vulcanului submarin (spiritul libertar) care irumpe ascensional („printre nori își face cale") spărgînd valurile și ele verticale, de „ocean trezit" ale mulțimii rebele. Căderea lui Robespierre („tigrul" cu „privirea-i sîngeroasă") anunță un răgaz al acelor „puteri neliniștite, ce trăiesc în adîncime", „ale mării nalte unde" ce revin în matca lor, „s-așează". Următoarea treaptă va fi însă transferul seismelor într-un eu titanic întrucît „Ele se concentră în suflarea unui om". Acesta va fi desigur Napoleon, Eroul lui Carlyle, născut „dintr-a lumii lung cutremur". Grandoarea și măreția sa

sugerată de o permanentă raportare la verticalitate rezultă din dialectica subteranelor vulcanice, din aceste „gîndiri" latent-revoluționare. Fiind emanație a energiilor telurice, Împăratul accede la planul simbolic celest, fiind întîi „purtat pe umeri de adînci și mîndre vremuri". Apoi, aclamat, el aprinde „a gloriei mîndre stele într-a lumei noapte", altfel spus își creează mitul monarhic prin apoteoza luminii astrale depășind mediocritatea. Fascinația supraomului, mitul Eroului universal, „a lui flamuri" anihilează egoismul, voința de a trăi a indivizilor („ei) în fata alesului, „El" care „îi duce la învingeri, el îi duce la peire. / Cine moare — moare-n cuget c-a rămas trăind în el." (Tripla repetiție a pronumelui *el* indică accentul polarizant). Metafora „Noaptea lumii" („mîndre stele într-a *lumei noapte* ard" și *„noaptea unei lumi* în bătălie"), cufundă epoca napoleoniană într-un registru nocturn, plutonic al dizlocărilor violente, străbătută numai de lumina faimei sale, viziune antitetică proprie gîndirii dihotomice eminesciene de tinerețe (T. Maiorescu). „A gloriei mîndre stele" conduc mulțimile decimate succesiv „prin zeci de lupte", „printre veri și printre ierne", pînă în tărîmul guvernat de regele Nord. Fără a numi o clipă etapa fatidică a ofensivei napoleoniene (Moscova), Eminescu imaginează un tărîm al *recelui* absolut, „unde-eterna iarnă munți de neauă-n cîmpi așterne, / Unde crivățul visează uriașe vijelii". Cum „visarea" sau „gîndirea" (Ideea) sînt suficiente la Eminescu pentru ivirea fenomenului, începutul damnării regale, nesansa aglomerează elemente hivernale. După munți de zăpadă și „uriașe vijelii", Nordul (care poate ucide Ideea în finalul poemului) propagă un diluviu al domurilor de gheață risipite în „ruine" și „munți plutitori" care alunecă laolaltă „pe a cîmpurilor față". „Visurile" regelui Nord „se ridică" în troiene, iar „făclia", „aurora boreală" oferă privirii „volburi mari de frig" care „oștirea o-ngroapă", lăsînd-o „întroienită în pustiul de omăt". Abstracțiunile, se vede, capătă corporalitate prin verbe, excluzînd tropii obișnuiți în poetica predecesorilor. Soarele, metonimia napoleoniană (regală) ia calea întoarsă intrînd în umbra mythistoriei („apune într-a secolilor mare") care închide „cartea lumii" (metaforă frecventă în evocarea timpului romantic) a „ăstui secol de mîndrie" ca fragment temporal. Omul-Napoleon a fost doar vasul pentru „a

veacului gîndire", forma materială a Ideii care „A trăit în el" — rebeliunea, dinamitarea vechiului, noul făgaș al umanității.

Damnarea lui Napoleon cuprinde însă și exilul, situație romantică presupunînd calvarul Eroului, și moartea. Strofa în cauză, mai puțin metafizică, se apropie de imaginea hugoliană a unui Prometeu înlănțuit (*Ispășirea*, din care am citat). Cu toate acestea, reflexele unui simbolism adînc scaldă amănuntul aparent biografic — exilul lui Napoleon în insula Elba. Dovadă, alternarea registrului concret cu altul, ideal: „Exilat în *stînce* sure și-n titanica-i *gîndire*" sau „Acolo, gonit de *soarte* și de *gînduri* el adoarme" (s.ns.). Dar mai ales oceanul, element corespondent eroului (dovadă explicită, sintagma „titanica-i gîndire"), va fi o prezență tutelară în oda dedicată împăratului. Aici în textul poemului, după subordonarea acvaticului („el privește lingușirea mării-adînci"), marea își va exprima disperarea la moartea supraomului cu suflet congener. Mormîntul „de stînci", piramida exilatului, îi va opune ca întotdeauna la Eminescu o lume a esențelor, în fapt mitul însuși. „Exilat în stînce sure și-n titanica-i gîndire, / Ca Prometeu ce-a-adus lumei a luminei fericire, / De pe-o piatră el privește lingușirea mării-adînci; / Acolo, gonit de soarte și de gînduri el adoarme, / Cu durere-adîncă marea vrea pămîntului să-l răstoarne,— / Și izbea mugind de doliu în mormîntul lui de stînci". „Exilat", „Prometeu", „gonit de soarte" sînt paradigmele lexicale ale damnării și titanismului totodată.

Faptul că după această *Eroică* funebră urmează meditația despre grandoarea dar și caducitatea principiului spiritual, despre drama adevărului absolut, ne indică ideea de genialitate conținută în același „caracter" esențial al romantismului.

Napoleon, oda stimulată de evenimentul politic la care ne-am referit, implică pecetea versului saphic care marchează poemul. În jurul chestiunii a curs multă cerneală dedicată surselor (Horațiu, Sapho, Catullus, ajungîndu-se chiar la similitudinea unor versuri, supremă izbîndă). Problema este însă adecvarea stilului la grandoarea eroului, și aici, într-adevăr curgerea solemnă a metrului antic înlătură fie și ideea unei abordări familiare care coboară în principiu poezia omagială. Între poet și obiectul său (Napoleon) se

Scanned with OKEN Scanner

află în plus distanța temporală, sugerîndu-se o mythistorie egală axiologic cu lumina civilizațiilor revolute. Desigur, o asemenea soluție, dincolo de lexic și eventual, sistem metaforic nu se află la îndemîna oricui, presupunînd ca detaliu latura tehnicistă în care s-a crezut a se afla chestiunea esențială.

Soluția stilistică timpul mitic = metrul antic mai cuprinde o a doua etajare evidentă printr-o decriptare arhetipală. Patronat de marile elemente și egal acestora prin energia latentă și manifestă, Impăratul — titan nu apare conturat prin eventuale epitete ornant/valorizatoare (de tipul „mare", „măreț", existente frecvent și la predecesori (și la Eminescu în *Memento mori* chiar), ci prin înscrierea în Monada cosmică. Modalitatea exclude fie și reperul factologic, chiar dacă transfigurat, cum l-am aflat în episodul anterior analizat din *Memento mori*.

Oda începe prin prevestirea astrologică a unui destin de excepție pe fundalul unei epoci degradate, sugerată printr-un cer alterat: „Cerul bolnav d-astrele lui rănit fu, / Semne numai mari ale vremei gloriei". Deteriorarea timpului și semnul „gloriei" prefigurează mutația universală ce urmează să se producă. Insulă stîncoasă, severă, Corsica, indică elementul material congener prin rezistență, virilitate, forță, celui ce se naște: „Leagăn tu avut-ai în stîncile mării-n / Corsica gravă". Adiacentă „stîncii", marea apare enunțată numai ca definire (simbolică) a tărîmului genetic napoleonian. Strofele următoare, două la număr, dezvoltă omologia titanului cu oceanul, emblematic pentru psihismul romantic. În fața stîncii (dihotomie frecventă eminesciană), patronînd existența proaspăt ivită, oceanul va conține forța abisală a solitudinii: „Și în jurul vieții tale-ncepute / Negru-oceanul mișcă lumile de valuri, / Arătînd duios puterile, geniul / Singurătății". Prefigurînd dezlănțuirile viitoare ale apei violente prin epitetul „negru", oceanul încă liniștit își ascunde cu blîndețe, („duios"), înfricoșătoarea energie latentă, ca și copilăria leului monarhic de mai tîrziu. Poetul simte nevoia să enunțe aforistic, gnomic, corespondența, înlăturînd orice dubiu în privința interpretării simbolic-elementare: „Da! oceanul, ce singur de o mie de evi e, / El a fost proorocul căilor tale, / Numai cu dînsul în viață samăn

avut-ai, / O imperator!". Egalitatea în grandoare şi forţă cu dezlănţuiri imprevizibile sînt omagiate prin inversiune verbală solemnă în locuţiunea „samăn avut-ai". Singura adresare directă „O imperator!" aduce protocolarul solemn al latinei în care cuvîntul nu are sensul de monarh, ci pe acela al şefului unei armate victorioase, aclamat astfel de soldaţii săi.

Urmează ceea ce am putea numi un profil psihologic al Eroului suprauman, străin de afect, „Fără păsare de a lumii lacrimi ori doruri", de o tristeţe congenitală proprie geniului melancolic. Termenul corespondent este alt mineral, o „frunte de marmor" triplu epitetizată în acelaşi sens: „*Indiferentă* stai, *nemişcată* şi *mare*". Ataraxia stoică („*Nil admirari*" horaţian), *Karma* refuzînd pasiunile, între care admiraţia extatică, îl caracterizează de-a lungul momentelor cruciale ale marii sale aventuri, cu Egiptul ca început al ascensiunii şi Rusia ca declin. Spaţiile evocate sînt egale ca vechime şi amplitudine cu mitul jupiteran-monarhic: „piramidele" l-au recunoscut ca mesager al mythistoriei ivit din „noaptea veciei" ca „Jupiter-Amon". Zeul suprem roman se confundă cu egipteanul „rege al zeilor", „părinte al părinţilor". Celălalt zeu suprem, „mîndrul" Odin cu „strigarea nebună de secoli" guvernează stihiile stagnării cu „pustii de zăpadă", „vînt" şi „ruine de gheaţă" ca în tabloul din *Memento mori*.

Vita activa esenţializată, Napoleon este văzut apoi ca principiu mineral, etern, egal celuilalt element simbolic, pămîntul, „bătrînul titan". Indiferent în faţa diluviului uman, titanul tînăr presară pe glob campaniile militare şi resturile carbonizate ale învinşilor; „Peste pămînt ai mişcat a popoarelor valuri, / Mîndru, bătrînul titan în înconjur de soare / Poartă războaiele tale ca pete pe manta-i / Şi-a ta cenuşă" (De notat că titanul-pămînt poartă o „mantă" horaţiană, însemn al lui Napoleon însuşi într-o strofă următoare). Amintirea îl smulge pe împărat din indiferenţa asumată, cînd singurul motiv al „mirării" sale (afect) fusese, egolatru, el însuşi: „Nu te-a mirat nimica... Doară ca zeii / Singur tu te-ai mirat de tine, o, Cezar, / Pînă cînd te-ai trezit din mirarea adîncă / Te-ai văzut singur".

Scanned with OKEN Scanner

Solitudinea și meditația, semne ale damnării, întorc acum structura simbolică a acestui „caracter" spre elementul apei, oceanul în care Bachelard văzuse *„oglinda energetică"* a eului reflexivă. Napoleon își contemplă stihia congeneră: „Și din nou privit-ai atunci în *oglinda-ți.* / În oceanul bătrîn ce își mișcă-a lui apă, / Furia lui îndrăzneață, puternică, mare / Indiferentă", „Duios" în inocența începuturilor și a vîrstei Eroului, acum. după derularea damnării existențiale a celui dintîi oceanul își extraverteşte titania, „indiferență" în pofida spectacolului dramatic.

A doua oară după tinerețea de acumulare

Moartea se arată inoperantă în cazul Împăratului, mitul dă viață marmurei, cu excepția ochilor „imobili", (ca „Joe" în *Memento mori*) încastrînd efigia celui „înfășurat în mantă", în inconștientul colectiv: „Ai murit tu? Lumea și astăzi n-o crede — / Înfășurat în mant-ai coborît piedestalul / Ș-amestecat în popor l-au mișcat cu putere / Ochii-ți imobili". Finalul odei vizează împietrirea definitivă, dar materia statuii napoleoniene, „marmoră albă" este totodată materia Duratei, a mythistoriei însăși: „Apoi sătul de icoana-ți, de tine singur, / Te-ai reurcat pe scări de marmură albă, / Ai resuit piedestalul și iarăși imobil / Stai printre secoli".

Mineralul, simbol al mitului peren și acvaticul violent, emblemă, („oglindă") a energiei paroxistice își conjugă iradierea simbolică în conturarea adînc-poetică a lui Napoleon ca supraom. Fibra clasică a odei eminesciene se răsfrînge în ataraxia, indiferența titanului, sceptic, în pofida imaginii febricitante a tînărului general pe care o conține, vibrînd de pulsiuni romantice.

B. CONCLUZII: STRUCTURA PERSONAJULUI

Desigur, caracterele romantice presupun și alte paradigme de zeități, eroi mitologici sau fantastici. Nu am putut realiza o tratare exhaustivă a lor, pentru că o atare întreprindere ar fi încălcat proporțiile firești ale cărții, iar pe de altă parte, am căutat liniile tematice cel mai bogat și original prezentate în romantismul românesc. Nu este totuși inutilă o sumară menționare. *Odin/Wotan* pătrunde odată cu mitologia Nordului în imaginarul literaturii noastre moderne cunoscînd la Eminescu sensuri plurale de zeu al regresiei dar și al creației poetice, interferat cu Zamolxe. Am tratat însă personajul în vol. I al prezentului studiu (*Cartea* II, *Poetica*, — *Mitologia Nordului*). *Prometeu*, eroul civilizator și totodată titanul rebel, este o temă mai la îndemînă, de la Eminescu la Nicolae Iorga, Vasile Voiculescu și de aici la Alexandru Philippide. Destinul său simbolic între sentința lui Jupiter și labilitatea mulțimii se urmărește și în antologia *Prometeu, erou al literaturii universale*, de Ion Acsan (Albatros, 1977). *Cain*, cel dintîi damnat al mitologiei creștine, erou (byronian) al demnității blasfematorii se configurează mai cu seamă în *Anatolida* lui Heliade. (Vezi în vol. I, *op. cit.*, — *Biblia*...). *Androginul*, expresie simbolică a stării de fericire preadamică, necunoscînd sciziunea și deci „căderea", prezent în toate literaturile epocii, apare ca personaj în *Anatolida*, reîntrupîndu-se apoi în îngerii eminescieni somnolenți (*Povestea magului*, vezi în *Mythistoria*, cap. *Somnul și moartea*,) în efebii macedonskieni și într-un poem de Vasile Voiculescu.

Strigoiul, eroul aventurii erotice necrofile și al fantasticului „negru", a fost cercetat ca personaj într-un mai vechi studiu al subsemnatei, *Mitologia romantică* (Editura Cartea Românească, 1973) de la Asachi și Sihleanu și de aci la polifonicul poem eminescian *(Strigoii)*. S-ar mai putea delimita *Călugărul*, *Ermitul*, erou descoperit de preromantici și de *Ghiaurul* byronian, simbolizînd revelația și asceza, mai cu seamă după Bolliac, la Eminescu unde devine *alter ego* al poetului, o mască a damnatului solitar *(Mureșanu — 1876; Cezara)*. *Proletarul*, eroul istoriei moderne și al conflictului social a fost de asemenea cercetat în cap. *Carnavalul și paria*, de la Ioan Catina la Eminescu într-un alt studiu al nostru, *Trei poeți preeminescieni*, Ed. Minerva, 1977. *Dublul*, *femeia titanică* sau *serafică*, *omul veșnic* (Ahasveros) sînt motive călinesciene (*Opera lui Mihai Eminescu*), cărora li se mai pot afla și alte ipostazări. Dar toate aceste „caractere" care compun tipologia romantismului reprezintă în pofida varietății surselor și a noii lor „lecturi" (Cain, Prometeu), același model uman.

Existența acestuia nu decurge din adîncimea unei individualizări realizată prin introspecție; dimpotrivă, în acest sens eroul romantic rămîne schematic și previzibil. Redus la funcția extrapolării eului, la o mască emblematică, „persona", el poartă în sine latența simbolului ontologic titanian între expansiune și accedere spre absolut (cosmicizat colosal, ca spațiu) și regresie abisală (minerală, subterană, marină, edenică). Atitudinea sa permanentă este extazul sau negarea/rebeliunea, ambele hipertrofic-exaltate. Născut prin subiectivizare/obiectivizare (*Introducerea* prezentei *Cărți*), el trăiește situații-limită, abisale (dedublarea, nebunia, melancolia, damnarea, pecetea „sîngelui" sau a speciei lui Cain. Nu întîmplător scrie Camus în *Omul revoltat* că eroii romantici sînt „fiii lui Cain"). Pe de altă parte, opus realului social, el se identifică cu revoluționarul etern care înfruntă totodată, ca geniu, cabala universală. Din aceste antinomii dialectice rezultă vocațiile existențiale ale psihismului romantic (autor/personaj): aventura în toate ipostazele (la V. Jankélévitch, mortală, estetică, intelectuală, erotică — *L'aventure. L'ennui. Le sérieux*, „Auber", 1963), piatra unghiulară a tuturor „caracterelor" trecute în revistă, inclu-

zînd sentimentul aprioric al damnării (o morală prefigurînd existențialismul).

Cît privește materia „caracterelor", ea derivă din mythistoria românească. Personajele din scenariile mitice ca *Dochia*, emblemă etnogenetică /selenară (Asachi — Bolintineanu — Eminescu) *Zamolxe* (Asachi — Bolliac — Bolintineanu — Eminescu — Blaga), *Decebal* (Alecu Russo — Kogălniceanu — Bolliac — Bolintineanu — Eminescu — Voiculescu — Iorga) sau *magul/Decheneu* (Eminescu — Sadoveanu) emană din spațiul Daciei. *Demonul/Zburător* conjugă figura marelui rebel cu motivul erotic autohton. Istoria veche (*Mihai Viteazul*) sau modernă (*haiducul, Napoleon, „deșteratul"/exilatul*) înlăturînd suprarealitatea, se subordonează grilei epicului romantic prin conjuncția dintre titanism și damnare sub presiunea unui *fatum* acceptat. La acesta să adaugă dilemele politicului (ofensiva puterilor străine, corupția fanariotă, anchiloza feudală) și presiunea socială ce favorizează impostura. În orice registru, fantastic/mitologic sau atestat de istorie, dat mythistoric prin subiectivizare, Eroul romantic rămîne un titan luciferic prefigurîndu-l pe supraomul nietzscheean dincolo de bine și de rău. Anti-eroul, personajul victimizat al prozei contemporane nu reprezintă decît negarea acestui „caracter" care și-a pus amprenta pe întreg eposul secolului trecut. Dar oricine face istoria unei *forme* într-un fragment al diacroniei sale, trebuie să-i pătrundă spațiul originar. Și aici, ca și în poezie, cunoașterea romantismului devine obligatorie, iar eludarea lui ‚suficientă, nu probează decît lipsa profesionalismului. Configurarea „caracterelor" din prezenta carte evidențiază așadar, pe tărîmul istoriei literare românești, „individualități puternice sau înfrînte, triumfătoare sau revoltate, pe care după Proust și Malraux secolul al XX-lea le părăsește" (Jean Yves Tadié — *Introduction à la vie littéraire du XIX -siècle*, Bordas, 1970).

Punctul nodal al psihologiei romantice probate și prin profilurile scriitorilor și poeților români înșiși (vol. I al studiului, *Eroii romantici*) rezidă în conștiința luciferică a genialității. Personajul se crede supraom, întrupare a spiritului universal, și se comportă ca atare, abordînd șansele mitizării sale după exemplul „monștrilor sacri" ai epocii, Byron și Napoleon. Viziunea existențială a autorilor, supusă și ea criteriului estetic („o viață frumoasă", „o moarte fru-

moasă" au rămas sintagme tipice) îmbrățișează aceeași identitate dotată și ea cu un anume istorism, pentru că titanul satanic, rebelul social și deseori idealist-mistic, devine spre sfîrșitul secolului amoral (cu prefigurări tot byroniene — vezi *Aventura lui George Gordon Byron*, ed. cit., *Metamorfoze postume*).

Oricum extinzînd conceptul, Eroul romantismului românesc urmărit în poezie, poem, dramă romantică și începuturile romanului, este un supraom, incluzînd satanismul, febra napoleoniană, iconoclastia lui Cain și revolta lui Prometeu. *Decebal*, eroul eminescian din poemul dramatic respectiv se decide să sfideze colosul Romei, clamîndu-și totodată „durerea" schopenhaueriană a istoriei și a genialității damnate. Un poem al lui Voiculescu înalță pe soclu aceeași figură, iar Iorga în marea sa *Istorie a românilor* vorbește explicit despre natura napoleoniană a regelui dac (exemplu convingător de lectură invers orientată în spiritul lui T.S. Eliot). *Demonul* eminescian, rebel prin spirit *(Demonism)* poate fi revoluționarul suit pe baricadă *(Înger și Demon)*, genial și sceptic-nihilist *(Luceafărul)*. *Mihai Viteazul*, în pofida atestărilor istorice exacte devine la Bălcescu, un Napoleon prefigurat (Ș. Cioculescu), supraom frenetic și damnat prin însuși idealul național (încă, pe vremea sa) irealizabil. Heliade îl configurează titanic în sensul mesianismului creștin; Nicolae Iorga în pofida circumscrierii mai exacte, nu exclude doza fatidică a acestui destin, ca și Mihail Sorbul în drama sa. Titan damnat, supraom prin vocație estetică este *Poetul* sau în sens larg artistul, fie în confesii lirice (Catina, Sihleanu, Eminescu, Bacovia, Botta, Blaga, Arghezi, Nichita Stănescu) fie în obiectivări precum Meșterul Manole *(Blaga)*. Alături de eroii ismbolici ai creației, supraoameni pot fi damnații istoriei literare: Cârlova, Heliade, Mureșanu, Eminescu însuși, deveniți „caractere" la rîndu-le în scrisul succesorilor. *„Desțeratul"* exclus din etnie și damnat prin exil are concretizări în Bălcescu — personaj literar, supraom damnat al revoluției (la Alecsandri, Bolintineanu, Ion Ghica, Pantazi Ghica, Camil Petrescu). Nu mai puțin *haiducul*, erou național dar și romantic fascinează nu doar „nevestele", vorba lui Vasile Alecsandri *(Istoria unui galbîn)*, ci și memorialiștii vremii precum J. A. Vaillant, Ion Ghica sau scriitori de renumele lui Alexandr

Puşkin. „Banditii" sînt titani ai eposului folcloric în *Doinele* lui Alecsandri, din care se trage căpitanul hasdeean, viitorul domn al Moldovei, Răzvan. Supraoameni prin rebeliune antifanariotă, curaj dement şi genialitate obsedant-subliniată sînt Brav şi Aldo, eroii byronieni ai romanului haiducesc *Aldo şi Aminta sau banditii* de C. Boierescu. Viețile romanțate în factura romanului foileton semnate de N. D. Popescu repun în circulație figura „hoțului", „banditului" precum Codreanu, fără a-i anula matricea folclorică. Din același epos descind haiducii sadovenieni, considerați „supraoameni" de E. Lovinescu. De la Cosma, Ivanciu-Leul şi Ali-Deli la Strămurare, „caracterul" cuprinde vitejia nebună, riscul ludic al propriei vieți, patimi erotice, setea de sînge şi de luptă şi nu în ultimul rînd sentimentul patriotic. Cozma lui Panait Istrati, uriaşul rostind tirade poematice, demonic pentru iubitele părăsite, contrabandist şi aventurier nu se arată mai puțin Erou romantic.

Finalmente *Napoleon*, supraomul arhetipal, mit romantic al existenței şi unul personal al lui Stendhal, Vigny, Béranger, Hugo, Dostoievski, devine un „caracter" în seria Eroilor mythistoriei naționale. Mai şters în evocările epice ale lui Filimon, el va fi omagiat retoric de Catina şi adînc-transfigurat de Eminescu ca genialitate, demonie şi damnare, anamorfotizate prin „oglinda energetică "a oceanului.

Supraomul, satanic în domeniul Erosului de la bun început, ajunge la profesarea deliberată a senzualismului în postromantism, pe măsură ce ne apropiem de deceniile lui Nietzsche şi André Gide. În ipostaza Zburătorului el s-a suprapus la Heliade şi Eminescu mitului fantastic al seducătorului *(Zburătorul, Călin, Luceafărul)* întrucît Demonul are vocația perversiunii în fața îngerului inocent (Bolliac, Heliade, Alecsandri, Eminescu). Simbolismul „decadent" va marca monologul macedonskianului Satan, iubitor pervers al viciului. Demonic în acest sens prin farmecul iradiant-erotic va fi haiducul începînd cu balada *Sora şi hoțul*, continuînd cu Răzvan. Haiducii sadovenieni Răcoare, Toderiță Catană, Ivanciu-Leul sînt fatali, cei doi din urmă riscîndu-şi viața pentru aventura erotică deplină ce aduce sfîrşitul „Leului". Pervers la modul gidian al experimentării va fi Cozma lui Istrati. Demonia supraomului, „caracter" al romantismului românesc, se va extrapola fie în revolta

Scanned with OKEN Scanner

„metafizică" (Camus, *L'homme révolté*) incluzînd protestul social, fie uneori bipolar, simultan în persuasiunea erotică, grevînd însăși existența personajului (Ivanciu-Leul la Sadoveanu, Cozma la Istrati). Aventura haiducului va impune și ea modelul romantic de *vita activa*.

Zamolxis, Magul/Decheneu, Poetul vor trăi, dimpotrivă, *vita contemplativa*, fiind Eroi ai ontologiei, campioni ai spiritului. Revelația, cunoașterea omologică, magic-ocultă, taumaturgia li se va cuveni, făcîndu-i supraoameni prin geniu. Zamolxe la Blaga va trece de la implicare existențială la asceză; magul eminescian, practicînd „nirvâna", buddhismul dar și spiritualismul lui Zamolxe, va fi taumaturg și vizionar (*Egipetul*, *Povestea magului*, *Strigoii*, *Sărmanul Dionis* — Ruben, *Andrei Mureșanu*). Kesarion Breb din *Creanga de aur* va ajunge un inițiat, un depozitar al religiei dacice, „Decheneu" dar și erou al iubirii/renunțare. Titanismul acestei categorii de „caractere" are o iradiere mai subtilă, ei evită comunicarea extravertită, conflictul, se retrag „în pustietăți", străbat distanțe colosale în scopuri inițiatice, dar în contactele umane subjugă voințele datorită aceleiași demonii funciare.

Profilul particular al „caracterelor" romantismului românesc marcate de o asemenea analogie (cult al acțiunii, al aventurii, al pasiunii, al cunoașterii) rezidă în idealul justițiar-social, național și într-un „peisaj-caracter" sincretic (pădure, Deltă, Dacia anistorică montană, oceanul), într-un cuvînt, o natură „necivilizată" și „barbară", capabilă la rîndu-i de metamorfozări violente. În acest punct tangențele „caracter"/formă spațială ne trimit la vol. II al studiului nostru, *Romantismul românesc — Topophilia* (Ed. Minerva, 1985).

Psihanalitic, titanul romantic corespunde pulsiunii de a atinge treapta supra-eului, proprie artistului mesianic. Teoretizarea tipologică de la Carlyle la supraoamenii nietzscheeni oferă premiza subiectivizării concrescută cu masca autorului, el însuși un „caracter" între Eroii romantismului trăit.

Cartea a VI-a

RETORICA

Scanned with OKEN Scanner

INTRODUCERE: ONTOLOGIA ȘI FIGURILE

Gîndim prezenta carte, mai sumară decît cele premergătoare, ca pe o extrapolare a paradigmelor cercetate pînă acum asupra textului ca obiect. Vom căuta, prin urmare, invariantele în registrul figurilor formei, cu atenție specială acordată celor trei constituenți al literaturității, metafora, simbolul și mitul. Am folosit mărturisim, titlul de *Retorică* în sensul pe care l-a dat de pildă Paul Valéry *(Introduction à la poétique)* categoriilor născute de „sensibilitatea formală" și mai puțin în accepția neoretoricii semiotice. O astfel de investigare stilistică a textelor românești trecute prin grila lecturii arhetipale necesită, însă, cel puțin așa ni se pare, o definire a stilului romantic drept expresie a unei anume ontologii. Literaturitatea acestui cod normativ, dincolo de structura tropologiei, (deplasarea comparației spre metaforă, a stilului „nobil" spre unul evocator-confesiv, dominat de imagine, și a conceptului spre concret), se arată a fi consangvină cu un anume sistem mental.

Dominat de vocația *sintezei*, acesta așează în centrul reprezentărilor sale *Unul, Totul, Cartea lumii, Cosmosul, Timpul, Arheul, Spiritul universal.* Evident că romantismul german, fără de care nu e posibilă înțelegerea nici unei poetici (Ț. Todorov, *Teorii ale simbolului*, Buc., Ed. Univers, 1983), rămîne cea mai coerentă fundamentare ontologică prin *Naturphilosophie.* Sistemul corespondențelor universale cînd „totul semnifică totul" (A. W. Schlegel) va duce la interpretarea poeziei drept o „gramatică a semnelor" și o „tropologie

Scanned with OKEN Scanner

cuprinzînd legile structurii simbolice a lumii transcendentale" (Novalis în René Wellek, *Istoria criticii universale moderne*, v. 2, Ed. Univers, 1974). Lumea ca sistem coordonat de spirit presupunînd totodată eterna trecere care induce permanența antitezei, explică proeminența următoarelor concepte corespunzînd „animismului cosmobiologic": armonia, analogia, raportarea, polarizarea, afinitatea, simpatia, antipatia, corespondența, magnetismul (George Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, ed. cit.). Deschisă acestor influxuri, conștiința operează inserierea lor fără a le da descifrări definitive. Deosebirea față de poeticile *mimesisului* ne apare cu deosebită claritate în formularea sugestivă a epistemologului francez citat anterior: „În opoziție cu paradigma ontologiei mecaniciste care desfășoară o plasă cu ochiuri mari, exterioare unele față de altele, umplînd o singură dimensiune spațială, paradigma romantică evocă un mediu lichid ale cărui particule, venind fiecare pe rînd în contact cu toate celelalte, traversează în toate sensurile valurile semnificațiilor eliberatoare de armonii, de rezonanțe pozitive sau negative." (trad. ns.). Acest bombardament continuu generator de mesaje are privilegiul de a închega un *„mythos"* (Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Ed. Univers, 1984), altfel spus literaturitatea însăși, iar pe de alta o inflație ideatică, specifică romantismului pe care George Gusdorf o numește „surabondance de sens", coexistînd cu maxima deschidere a discursului niciodată cenzurat sau limitat.

O altă consecință a gîndirii romantice este în cadrul istorismului dominant, corporalitatea, caracterul concret-organic al imaginii postulat încă de Herder în coincidență cu marca orizontului magic românesc (L. Blaga). De aici „stilul simbolic" (Hegel), natura dublă a acestei figuri, ideală și concretă, în glosările importante ale lui Ernst Cassirer *(Philosophie der symbolischen Formen*, ed. fr. citată), născută ca și metafora la hotarul dintre *Mimesis* și *Mythos* (Paul Ricoeur, *op. cit.*). Formulările unui Novalis privind semnele poeziei descind din același animism cosmobiologic. Iată cum, în paranteză fie zis, „corespondențele" care par unor eseiști români descoperiri simboliste sau ermetizarea/intraductibilitatea (Roman Jakobson, Jean Cohen, Gérard Genette) provin și ele din poetica dezavuată, fără a fi cunoscută, a romantismului, negat în Europa doar de spiritele

Scanned with OKEN Scanner

ruginite ale edecurilor universitare sau de dogmaticii moraliști. În concluzie, poetica romantismului nutrită de un model „mișcat" și dialectic, zămislit în procesul creator, operează totodată reevaluarea totală a discursului literar, în profunzimea lui. Acesta deține începînd cu romantismul (evident în operele sale majore), un mesaj ambiguu, intranzitiv și autonom, „for its own sake" (Roman Jakobson), față de funcția tranzitivă a limbajului comun.

Teoretizînd, experiența literară a curentului a făcut posibilă atît decelarea *poeticului* incompatibil cu proza (științifică), *gradul O* relativ (Jean Cohen), cît și studiul limbajului figurat bazat pe deviația semnificantului. Limbajul *a-normal* se va despărți astfel de limbajul *normal* și *normat*, devenind cel dintîi criteriu al literaturității, Mythosul înobilînd Mimesisul.

E adevărat, în funcție de personalitatea poeților și uneori a școlilor naționale, poezia va fi ontologic-orfică (Novalis, Hölderlin, Blake, Keats, Shelley) sau retoric-mesianică, descriptivă, exotică (Byron, Hugo, Vigny, Musset, pașoptiștii români, Macedonski). Le unește pe amîndouă „emoționalismul" (prezența afectului), termen folosit de școala critică anglo-saxonă, și „vehemența ontologică" (P. Ricoeur, *Metafora vie*, despre romantism). Există însă poeți, cei mai proeminenți, stăpînitori ai ambelor moduri stilistice precum Hugo (*Orientalele* față de *Oceanul*) sau Eminescu (*Junii corupți*, *Epigonii*, *Scrisoarea III* față de *Memento mori* sau *Povestea magului*).

În ce privește nivelul lexical, năzuința spre expresia care să nu videze Ideea de forța ei primară presupune în egală măsură o revoluție. Victor Hugo, în *Răspuns la un act de acuzare* (*Cotemplations*, 1856. Traducere *ed. cit.* de Ionel Marinescu) profesează această dărîmare a Bastiliei academice, convenționale, implicație în egală măsură interesantă, chiar dacă romantismul nostru n-a avut de întîmpinat rezistențe dogmatice. „Bonetul roșu pe vechiul dicționar" înseamnă o „Libertate" cucerită în „revoltele ideii" simbolizată prin „uragan" și „foc". Acest romantism extravertit, „urlat, în stil enorm" de un „Danton" simbolic, diferit de încifrările școlii germane, își descoperă stilul în războiul cu „Retorica" veche și rigidă. El înseamnă transcendere verticală, monarhică plutire, „vîrtej și liră, viscol de splendide scîntei",

Scanned with OKEN Scanner

„Revolta", „a vorbelor talazuri", „fond și formă" în slujba noului spirit și a Ideii poetice pe care o urmărim realizată prin figurile esențial-romantice.

Ni se pare nimerit a fixa trei modele stilistice în constituirea romantismului național. Cel dintîi este „proza" de tipul proclamației, a discursului, a articolului jurnalistic, alcătuind retorica (propriu-zisă a) epocilor revoluționare și experimentată cu un impact extraordinar la scenă deschisă, de eroi-tribuni ai Logosului ca Napoleon, Hugo, Lamartine, Michelet, Quinet, Bălcescu, Heliade și legatarul celor din urmă, Iorga. Din monologul inflamat al acestora apelul la arme, la acțiune justițiară, la libertate națională, enumerația, gradația, interogația aparentă, construcțiile simetrice coboară în strofele ritmate ale numeroaselor *Marșuri* și *Hore* care secondează „Eroica", semnate de Iancu Văcărescu, Vasile Cârlova, Ioan Catina, Andrei Mureșanu, Vasile Alecsandri (*Deșteptarea României*, *Hora Unirii*), foarte tînărul Eminescu (*Ce-ți doresc eu ție, dulce România*). Tropii ilustrează o poetică bine însușită a clasicității: epitetul general stereotip al axiologiei pozitive spre a potența emoțional ideea, alegoria frecvent-cosmică personificatoare („libertatea a aprins un mîndru soare" — Alecsandri), comparația din registrul monarhic (popoarele „ca un cîrd de vulturi ageri"). Antiteza frapantă, marcă stilistică a polarizării sociale, a antagonismului politic aduce *Marșului* fiorul eposului revoluționar romantic. În plus, în special la Alecsandri apare drept emblemă folclorică simbolul horei solare tinzînd spre împlinirea acelui *Unu* național. Patosul, cascada suitoare a afectului, ritmul decis iambic/trohaic, adresarea interjecțională, caracterizează oda, cealaltă specie a retoricii pașoptiste militante adresată țării, eroilor mythistoriei sale, revoluției. Acest stil, hugolian într-o măsură, transfigurat prin densitate va fi reiterat în discursul Proletarului eminescian.

Negînd prin însăși structura sa codul limbajului poetic (transferul semantic), acest model atît de apropiat la noi gradului *O* relativ concepe tropii, selectați dintre cei primari, drept augmentare a tranzitivității și a unei persuasiuni ideologice mai eficiente.

Scanned with OKEN Scanner

Celălalt model, sincron cu cel dintîi izvorăşte de astă dată din literatură şi nu dintr-un domeniu limitrof. E vorba de poezia sentimental-preromantică de expresie clasică cu specii ca elegia, meditaţia, idila şi autori ca Chénier, Lamartine, iar la noi, seria ştiută: Cérlova, Iancu Văcărescu, Alexandrescu, Mumuleanu, Bolintineanu. Despre selectarea lui Lamartine şi motivaţia respectivă am schiţat cîteva argumente în vol. I al prezentului studiu (*Poetica. Modéle* ...). Tematica civică, inflamaţia faţă de trecut, deplîngerea volneyană a tranzienţei, *Ubi sunt*, moartea tinerei fete se acordă cu stilul discursiv, reunind peroraţia abundentă cu recuzita tropilor deseori mitologici. Epitetul abstract, stereotip, comparaţia tocită, metonimia, alegoria personificatoare şi în schimb raritatea extremă a metaforei, a simbolului caracterizează tropologia descinsă din clasicism. O altă specie a clasicităţii, epopeea, cunoaşte o resurecţie cu motivaţia aceluiaşi militantism paşoptist unită cu evocarea lirică a mythistoriei naţionale. În cadrul epopeii are însă loc fecundarea paradigmei clasice atît prin libertatea poemului romantic (Hugo) cît şi prin sentimentul dominant al naturii, al vîrstelor de aur revolute. Alternanţa liric-epic, evocare-naraţiune va motiva alternanţa ritmurilor şi inserţia stilului elegiac în paginile eposului eroic (Heliade, George Baronzi, Bolintineanu).

În pofida unor apeluri vizînd romantismul integral, anticlasic (Cezar Bolliac, *Poesia*, în vol. I al studiului nostru, *Poetica — în absenţa manifestului romantic*), literaturitatea noastră eclectică, imatură încă, preferă tranzitivitatea reflexivităţii, şi „proza", poeticului. Poezia este în paşoptism nu doar traductibilă ci şi nediferenţiată din matricea limbajului tranzitiv. Excepţiile, ca întotdeauna, nu reprezintă şi contraargumente. Ele se motivează prin relieful personalităţii (interesul lui Heliade pentru mitul autohton şi biblic, vibraţia nostalgică temporală a unor strofe la Grigore Alexandrescu, poetica originală, nutrită de modelul folcloric la Vasile Alecsandri). În pofida apelurilor în spirit herderian şi a elogiilor unanime, folclorul nu-şi extinde în paşoptism aria de influenţă nici extensiv şi nici în adîncime, încît nu-l putem considera *productiv în sfera poeticului*. Paralelismul clasic/romantic atît de specific pentru literatura română rămîne interşanjabil armonizîndu-se cu o tropologie

Scanned with OKEN Scanner

mai curînd amorfă. Se detașează iarăși Heliade cu vigurosul său mit, *Zburătorul*, și cu versul alb, surprinzător de structurat în pofida exagerărilor lexicale latinizante, în *Anatolida*, unde simboluri și metafore cosmice grandioase sînt extrase din marea arhetipurilor.

Predecesorii eminescieni imediați (Al. Sihleanu, R. Ionescu, Al. Depărățeanu, M. Zamfirescu) extind circulația temelor și a motivelor romantice curente fără a modifica radical situația tropilor la nivelul textului. Observația o face Mihai Zamfir în studiul *Retorica poeziei romantice românești* figurînd în antologia critică *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc* (Ed. Acad. R.S.R., 1976); tot el enunță justificat ideea „unității stilistice" aparținînd poeziei dintre 1830—1870.

Reforma ontologică a lui Eminescu privește constituirea unui orizont romantic dominat de circularitatea formelor, cu momente de sinteză, dihotomie și catastrofe apocaliptice. Impulsul prim îi aparține evident, Spiritului care săvîrșește nuntirea cu emisfera elementar-materială. În acest sens singurul înaintaș vizionar care-i poate sta înainte, rămîne Heliade. Ceea ce rezultă din „idealismul magic" este evident postulatul întregului, oferit subiectului cunoscător prin ascensiune și transcendere cu prețul „durerii" existențiale obligatorii a poetului, exprimată fizic prin palori (de marmură, de zăpadă, selenară, de mărgăritar), cu atît mai adînci în cazul geniului. El descifrează în irizarea luminilor selenare și în estomparea oricărui zgomot secretul omologiilor universale pentru că elementele, precum cerul de pildă, ca și poetul, „gîndesc" (tranzitiv) ivind alte forme dinamice ale materiei. (Ex.: „Și cerul nori *gîndește*, nori mari de răzbunare"). Corporalitatea viziunilor devine „hieroglifă", element simbolic oferind ochiului cînd conturul material, cînd numenul. În acest sens, al organicului, folclorul național îi oferă abia lui Eminescu materia profund originală, „tropii unei națiuni", deci specifici, cum notează poetul însuși, alături de celelalte mari mitologii.

Este, prin urmare, evident că ontologia romantică spiritualistă a lui Mihai Eminescu (moștenind buddhismul, esoteria, platonismul și neoplatonismul, apriorismul kantian, derivările din eu, și spirit/divinitate ale materiei la Fichte,

Scanned with OKEN Scanner

Schelling, Hegel) eliberează pentru nivelul stilistic o rețea analogică, omologică și sinestezică de maximă adîncime și extindere.

Așa se face că după o perioadă de parafrazări geniale pe instrumente moștenite, Eminescu își creează propria sa orchestră. Din ea dispar treptat alămurile bubuitoare ale epitetelor triple și ornante, tremol-ul duios-elegiac al epitetului gerunzial, bătaia de tobă a antitezei. Din substantive și verbe crește armonia metafizică unificînd cele mai eterogene entități cu secrete corespondențe, luminînd-o pe aceea care pătrunde spre inima poeziei însăși. „Gîndirea" elementelor născîndu-le substanța și Ideea născîndu-le corpul, versul „*Cerul nori gîndește*" rămîne nu doar o metaforă verbală, ci expresia stilistică a unității și organicității universale. În acest sens limbajul poetic eminescian rezultă din contopirea instantanee a imaginii, lexicului și tropilor, devenite apoi paradigmatice pentru întreaga poezie românească, așa cum a presimțit-o Titu Maiorescu încă din timpul vieții poetului.

Adîncimea poeticului prin travaliul asupra foneticii, lexicului și asupra transferului de sens coincide la Eminescu cu direcționarea romantică spre organicitate, confirmînd un fapt al istoriei literare. Într-o cercetare exemplară prin concizie și rigoare asupra stilului eminescian, Acad. Al. Rosetti și Ion Gheție fac această observație cauzală, extrem de importantă pentru secțiunea de față: „Direcția în care se îndreaptă, pe linie stilistică, Eminescu după 1870, nu este greu de sesizat. *El parcurge drumul de la abstractul clasic la concretul romantic* (s. ns.) *și ajunge în cele din urmă la țintă, chiar dacă e întîrziat de unele ezitări și contradicții*" (s. ns). (*Limba și stilul operei beletristice a lui Mihai Eminescu*, în *Studii de istoria limbii române literare*. Secolul XIX, v. 2 E.P.L., 1969). Literaturitatea poetului național se confundă prin urmare cu măsura în care el realizează definitivarea stilului său romantic. Cît despre figurile formei, ele vor fi chemate să exprime tocmai unitatea și analogiile fenomenului accesibile inițiatului, poetului de tip orfic, arhetipal pentru romantismul românesc.

Scanned with OKEN Scanner

În afara exagerării de a fi aplicat conexiunile estetice universului ca realitate obiectivă, romantismul a conștientizat cel dintîi preeminența metaforei pentru existența poeziei. Tot el a adăugat configurărilor (teoretice prin gîndirea lui A. - W. Schlegel, Novalis, Jean Paul, Shelley, Hegel,) adîncimea nelimitată a marilor opere. Conceptualizarea la noi a metaforei poartă pecetea reflexivității eminesciene care află izvorul literaturității, „condițiune esențială a poeziei" în „fantazia", „*mama imaginilor*". Aceasta zămislește „hieroglifele imaginilor sensibile" prin încifrarea ideii poetice într-o formă (tropul, „corpul" poeziei) și un conținut (Ideea unei poezii, „sufletul" ei) aflate într-o dialectică a interacțiunilor guvernate de sinteză. Evident, în acest context „hieroglifa" presupune metafora ilimitată, simbolul, mitul alcătuind esența manifestă prin „vesmîntul cel sfînt al versurilor" (vezi vol. I al studiului de față, *Poetica*).

Teoria contemporană a literaturii ierarhizează în același fel figurile formei, René Wellek — Austin Warren, (*Teoria literaturii*). Semioticienii infirmă cum că metafora „încununează edificiul tropologic" prin „deviația", „torsiunea" creatoare de semnificații ilimitate, creatoare, întrucît „Nu există metafore vii în dicționar". (Paul Ricoeur, *op. cit.*). Transferul semantic aplicat. „referinței inversate" naște un poem în mic, „structură semantică adîncă" cu atît mai „revelatoare" (L. Blaga) cu cît avem a face cu metafora *in absentia*, (Paul Ricoeur), „difuză", „infinită", „simbolică" (Tudor Vianu — *Problemele metaforei* și *Observații asupra metaforei poetice* în *Studii de stilistică*, Ed. Didactică, 1968). Teoria literară și neoretorica consfințește esențializarea *literarului* prin acest trop primordial (Wellek — Warren, dar și structuralismul, semiotica). Ambiguitatea fertilă care-i prezidează nașterea și existența motivează „opacitatea" discursului poetic (T. Todorov) dar și impactul estetic asupra cititorului.

Diacronia metaforei în romantismul românesc (de lor metafora rudimentară *in praesentia*, aproape o comparație/ metonimie la pașoptiști pînă la metaforele simbolice eminesciene) se supune condiționării organice a stilului. În

studiul citat Mihai Zamfir, examinînd începuturile, notează cu justețe „reticența", „restrîngerea cîmpului metaforic", „multipla marcare" (explicitare aluzivă, în fapt neutralizare) a figurii respective. Am avea de adăugat dificultatea cu care, psihologic, stilul literaturii realizează ruptura față de modelul prozastic, contrazis aprioric de libertatea metaforei dar și de adîncimea ei semantică.

Heliade infirmă totuși satisfacția noastră comodă în fața decelărilor limpezi cărora li se supune într-adevăr poezia celorlalți pașoptiști. Fapt e că nu se poate afirma decît anulînd *Anatolida*, că Heliade „nu iese nici el din tipar" (acela al metaforei rudimentare, n.ns.). Dacă *O noapte pe ruinurile Tîrgoviștei* sau *Serafimul și heruvimul* contravin total prin nivelare stilistică marii aripi a vizionarului din poemul biblic, — *Anatolida* ca prim moment al metaforei cosmologice românești există, iar versurile ei efigie reprezintă mari viziuni organice, materiale.

Hierogamiile elementelor, moment înalt-poetic al mitologiilor apar marcate de nuntirea „Haosului", „abisului", acvatic „Materia inertă și vagă și informă" cu Lumina, „spiritul vieței" în vibrație „suavă, lină, blîndă". Apa feminină genetică zămislește, prin urmare, sub impulsul Eloimilor, „Arhangheli ai puterii", *„Prunci-angeli ai răcoarei cu aripi diafane"* (s.ns.), principiul virginal, imaculat, rece al increatului multiplicat. În același *Imn al creațiunii* (*Apele*) Heliade ne oferă prin vocile erosului universal o metaforă a sinesteziei, în care vegetația exală „profumul", urcînd „spre ceruri ca tămîie". Nuanțele olfactive se conformează legilor muzicii, întrucît poetul le vorbește plantelor astfel: „Formați sublime-acorduri/*Armonie* d-arome". Zeci de asemenea metafore privilegiate, inclusiv una verbală — personificatoare a transcenderii din *O noapte* . . . chiar, mărturisesc vocația incontestabilă, de pildă „Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie, / Se scaldă în lumina eterului ceresc".

Heliade, dintre preeminescieni, este singurul poet al metaforei cosmice inspirate, și a-l frustra de un merit evident ni se pare regretabil.

Grigore Alexandrescu nu se distinge, într-adevăr, printr-o rețea metaforică adîncă. Parte din aceste figuri, inserate

Scanned with OKEN Scanner

în studiul citat de Mihai Zamfir, sînt simple epitete/atribute apoziționale, mai curînd comparații prin structura lor precum „Mîndrul vultur ... acel domn al atmosferei" (*Răsăritul lunei*), în plus „tocite" prin uz. Cînd se adresează registrului cosmic, poetul acordă lunii de pildă atribute metonimice care limitează metafora la strictă personificare. Este ceea ce observă și Mihaela Mancaș (*Istoria limbii române literare. Perioada modernă*, 1974 și *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Ed. științifică, 1983). Luna, prin urmare, avînd „tainică-ntîlnire", „Pășește-nvăluită în umbra unui nor" (*Așteptarea*) sau „privirea-i peste lume aruncînd, / / Lumină adînci prăpăstii ... " (*Răsăritul lunei ...*). Originalitatea formală a poetului (dincolo de retorismul său elegant) mai apropiată de metaforă ne surprinde în sonoritatea cîte unei strofe. Cea mai cunoscută și perfectă în economia ei, deschiderea cunoscutei *Umbra lui Mircea* încadrează o metaforă revelatoare, *generațiile valurilor* („Ale valurilor mîndre generații spumegate") născută de o percepere temporală acută, semn al romantismului. Implicația melancolică a peisajului selenar-acvatic, bătaia de pendul a Oltului în „zidul *vechi* al mănăstirei" (epitet frecvent eminescian), într-un cuvînt sugestia heraclitiană a sunetelor ajunge prin armonii fonologice la efect metaforic: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate; / Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc; / Ș-ale valurilor mîndre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc". Muzica melancolică a vocalei închisă *u*, alternînd cu rulanta *r* și lichida l rostește cu vocea apei sentința timpului efemer. Metafora propriu-zisă, „ale valurilor (...) generații" constituie nucleul semantic al strofei pe ideea eternei treceri, proiectîndu-și mesajele la nivel fonic, al unei *stări* („mood" la N. Frye), impecabil ritmată, „în cadență".

Bolintineanu, un vizual fascinat de culori frapante și vibrația luminoasă a mărilor sudice (Marea Neagră în *Florile Bosforului*, Mediterana și Arhipelagul în *Conrad*) are o senzualitate orientală. Frumusețea „huriilor" (byroniene) rezidă în corespondențele pirice ale ochilor „de foc", și ale gurii, „grațios rubin". Marea feminină captează în oglinda ei erotizantă cerul plutitor, făcînd ca senzualismul cunoscut al poetului să încerce analogia cosmică. Același proces are

loc la *Vasile Alecsandri* în *Mărgăritărele*, unde arhetipuri mitice străjuiesc pastelul marin aparent. Iată deci că simplitatea metaforelor lui Bolintineanu, considerate explicite și insistente în urma unor exemplificări prea grăbite întîmpină și ele un obstacol semantic. Erosul epic, facil-anecdotic din *Florile Bosforului* se înscrie într-un *topos* hierogamic prin excelență, marea caldă a Sudului. La o lectură atentă metaforele poetului (în care poate nu întîmplător Nichita Stănescu vedea un spirit tutelar) descoperă dialectica erotizantă a marilor elemente: cerul și apa. Metafora simbolică a *oglindirii*, centrală după părerea noastră în *Florile Bosforului* și în *Conrad* îndeplinește atît dezideratul concretului organic, cît și gravitarea spre sinteza văzută platonician. Privirea și auzul poetului înregistrează „șoapta sărutării suavii aurele / Pe unda semănată de pulbere de stele", descifrînd nupțiul elementelor în care aurora urmează să cunoască apa fertilizată nocturn de icoana astrelor. Pe Rabié, deși nu eroina contează aici, cu „sufletu-i rănit", n-o alină „Nici cîntul ce modulă pescarii-n depărtare, / Nici splendida lumină ce scînteie pe mare". Cerul luminos (focul) și apa, transcriind epitalamul heliadesc într-o retorică adjectivizată, devin două puncte ale omologiei cosmice predestinate. Alte versuri conținînd aceleași metafore unificatoare ale oglindirii erotice și o muzică inspirată sînt: „Din azurul mării luna naște plină, / Ochiul vede dulce discul aurit" (*Leili*), „Orișice lumină ce-n Bosfor se frînge / Își alungă forma ca un plop de foc: / Iar cînd vîntul serii marea o restrînge, / Acești plopi de flăcări se zdrobesc, se joc" (*Mehrubé*). Discul lunar născut din apă, plopii „de flăcări", stelele / flori care își „Scaldă coamele-n Bosfor", în „lichidele cîmpii" devin argumente ale analogiei universale, forme într-o ambiguă, metamorfică îmbrățișare și prefacere. Pe lîngă nunta celor două elemente (cer-apă) semnalată prin scîntei și „dulci" strălucири, se petrece transferul acvatic al formelor terestre, al „cîmpiilor" sau „luncilor" cu existență convergentă: „Plutește dulce vasul și boarea suflă-n vele; / Scînteie-albastra mare sub ploaia sa de stele. / Și luncile-eterate cu florile de foc / Plutesc strălucitoare, strein și magic joc!" (*Conrad*).

Metafora amplă a lui Bolintineanu realizează progresiv o viziune a conjuncției elementelor cu spațialitate interșanjabilă, dinamică și instinctiv-romantică. Implicația erotizantă se

Scanned with OKEN Scanner

dentifică prin prezența epitetului stereotip „dulce" pe care-l va moșteni (și de la Alecsandri), la începuturile sale Eminescu. În sînul metaforei regente se află altele epitetizant — subordonate,precum „ploaia de stele" și epitete metaforice aducătoare de ambiguitate: „luncile-*eterate* cu florile de foc" ce „plutesc" putînd fi uraniene și în egală măsură acvatice. Plutirea somnolentă, legănarea (element al erosului acvatic) confuzia elementelor duce spre revelația, în care misterul „strein și magic joc" este în plan stilistic, metafora însăși. Deviația, transferul semantic duc la deschiderea maximă în care „adevărul" metaforei devine ambiguu.

Mihai Eminescu, iubitor al „hieroglifei" din pricina misterului conținut prezintă o maximă eflorescență a metaforei în epoca 1870—1878, după refuzul colierelor de adjective stereotipe cu care-și împodobise versul pînă atunci. Cea mai vie expresie a organicului din poezia românească, metafora eminesciană unește subconștiența cu bogăția formelor materiale. Adîncimea imaginarului său, un „cosmoid" cum l-ar numi Blaga, face să palpite noțiunile, alipindu-le de luxuriența viziunii *deviate* față de limbajul „normal". Analiza stilului eminescian, făcută de regulă pe etape, evidențiază mai ales în studiul lui Al. Rosetti concretețea metaforei prin care abstracțiunea „capătă volum, culoare, consistență materială" (*Limba și stilul operei beletristice a lui Mihai Eminescu* în *Studii* . . . , ed. cit.). Același autor insistă asupra caracterului accentuat-romantic al figurii respective implicînd materializarea unor concepte precum *„gîndul"*, *„visul"*, *istoria*, în versuri cu *„Turma visurilor* mele eu le pasc ca oi de aur", *„Codri de secoli, oceane de popoare"* sau *„Al minții scripet"*. Am adăuga, de pildă, plasticizarea viselor pe care *„A nopții minte* le scornește; / Le spun a *nopții* negre *guri"* (s.ns.). Implicarea metaforei eminesciene în romantismul său, în animismul său a mai fost enunțată în studiul citat al lui Mihai Zamfir, ca și în *Metafora în opera scriitorilor romantici români* de Gheorghe Chivu (L.R. 1973 — XXII, 3). Autorii respectivi ca și Mihaela Mancaș, fac opoziția dintre metonimia, personificarea, alegoria predecesorilor și „iradierea metaforei" eminesciene „incifrarea mesajului" într-o lume a „Misterului romantic" guvernată de un „mit unic" și, analogic, de metaforele „mitice", „epistemologice", privind iarăși

noaptea selenară, somnia, revelația. (M. Zamfir), înlocuirea „complexului metaforic serial" printr-unul „nuclear" (Gh. Chivu), într-un cuvînt, în cele din urmă „metafora implicită" specifică, *in absentia*.

Structura studiului de față ne interzice însă secționarea diacroniei eminesciene, obligîndu-ne la fixarea unor metafore specific romantice. Spre a ilustra așadar gravitarea poetului spre ideea Monadei universale, vom propune *„Cartea lumii"* (a istoriei sau a naturii), iar pentru animismul cosmobiologic eminescian, cîteva *metafore ale Timpului*.

Cea dintîi metaforă, a lumii văzută ca un in-folio oferit inițiaților se hrănește din simbolismul medieval, ocult-cabalistic și alchimic, al unei *Liber mundi*, echivalentă cu cupa magică (avînd semne esoterice săpate în pereții ei), dar și cu Arborele vieții. Novalis, cu ideea unei „gramatici a semnelor", trebui să uzeze abundent de aceeași metaforă, *Cartea naturii*, magică și criptică totodată. Dan-Dionis, erou înrudit cu Heinrich vor Ofterdingen, își începe periplul nu înainte de a o deschide. Între altele, *Cartea* închisă semnifică lumea secretă anistorică, aceea deschisă, o lume pătrunsă într-un timp anume, declanșînd istoria.

Metafora cărții cosmologice apărea, previzibil, înaintea lui Eminescu, la *Heliade* în *Anatolida*, unde avea semnificația lui Unu, supus acelor „legi eterne", „coprinse-n *Marea carte* / Ce s-a numit natură, și-a căror existință / Și-ntreagă împlinire fu ordinea naturei / Cînd a ieșit din haos". Mult mai tîrziu, afin al poetului național, *Samson Bodnărescu* integrează în derutantul (pentru „Junimea") poem *Ce poate fi, va fi* metafora Cărții numenale, a lumii și a mythistoriei descifrată de un „scriitor"-mag. Așezat sub „gîrbove ziduri", relicvă materială, el deduce maleficul mecanism temporal din „Deschisele pagini a *cărții* de sute de veacuri".

Metafora eminesciană postulează *lectura* lumii ca reconstituire numenală, deci ontologică, realizabilă prin mijlocirea semnelor incifrate. Ea mai presupune „misterul" deținut de „magii egipteni și asirieni", iradiind din „adîncurile sufletului" și creind prin „emanațiune" timpul istoric. Aventura metempsihotică a lui Dionis atras de „lucruri mistice", „subtilități metafizice" se desfășoară după ce „se scursese a 12-a oră a nopții", cînd eroul „deschise o carte veche", „un manuscript de zodii". Aici, în *Sărmanul Dionis*, se află

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltarea epică a metaforei care va străbate ca unitate sintagmatică poemele eminesciene acoperind două cîmpuri semantice, cartea civilizațiilor, a mythistoriei, și cartea magic-oraculară a lui Zoroastru. Aceasta din urmă îi arată „băietanului" „constelațiuni zugrăvite cu roș" și „calcule geometrice (...) zidite după o mistică sistemă". La lumina lunii, în aerul blînd și văratec", Dionis caută „semnul ce-i în stare de-a te transpune" (novalisian) „în adîncimile sufletești" generatoare de opțiuni spațiale și temporale. Revelația determină dilatarea „semnului astrologic", pînă cînd sferele roșii din cartea magică se materializează într-un „cer rumenit de apunerea soarelui", iar Dionis se trezește în Moldova lui Alexandru cel Bun" cu *„cartea cea veche în mînă"* (s.ns.). Meșterul Ruben, înțeleptul evreu, „dascăl de matematică și filosofie la Academia din Socola" îi indică descifrarea cărții care trebuie citită cabalistic, din 7 în 7 file, cu care prilej Dionis află că avatarul său a fost Zoroastru, și că deci *„Cartea lui Zoroastru era proprietatea lui dreaptă"* (s.ns.). Aflînd „județul pămîntului" din ea, Dionis se exilează în lună spre a trăi o iubire ideală cu Maria, pînă la blasfemia de a se închipui Dumnezeu. Ținînd „spasmodic" „în mînă cartea lui Zoroastru", Dionis se prăbușește înapoi pe pămînt, revenind în chilia sa. Aventura sa fusese onirică sau reală „de soiul vizionar a toată realitatea omenească". Confiscat de spațiul-timp istoric, Dionis îl revede pe Ruben-Riven, acum vînzător de cărți, din „cele mai vechi" în care odinioară el „răscolea cu un fel de patimă". Căsnicia fericită cu Maria nu-i extirpă totuși nostalgia metempsihoziei în alt spațiu și timp, infuzată desigur de *Cartea lui Zoroastru*.

Urmează în seria lirică a acestei metafore, Cartea esoterică, *Cartea lumii* citită de inițiat, iar formal, restrîngerea la o sintagmă. Ea marchează *Povestea magului* în momentele simbolice esențiale. Testamentul bătrînului împărat prevede înainte de încoronarea feciorului desprinderea lui de tutela paternă, prin consultarea Cărții deținută de mag — „Să vadă-n *cartea lumii* un înțeles deschis, / Căci altfel viața-i umbră și zilele sunt vis". (s.ns.) După ascensiunea simbolică a Pionului, semn al inițierii, eroul ajunge în vîrful muntelui „cu fruntea sterpită" la magul care „Bătrînu-i ca și vremea cea fără de-nceput". Urmează momentul *Cărții* ca *lectură*

ontică: „El cartea-și deschide, la ceruri privește / Și zodii descurcă în lungul lor mers. / E-o carte ce nimeni în veci n-o citește / Cu semnele strîmbe întoarse-arăbește: / Sunt legile-n semne din ăst univers". De aici înțeleptul prezice moartea împăratului, se asigură asupra momentului descinderii „în munte, în salele-mi mari", cît despre destinul feciorului, el descoperă (în aceeași Carte) absența aberantă a stelei tutelare înlocuită de îngerul morții („C-ochi verzi cu trăsurile pale"). Neavîndu-și „semnul" în Cartea magică, destinul prințului nu poate fi corectat de mag. Atunci el va apela la anamorfoza simbolică a cărții, „O cupă cu versuri, cu cifre de maur" și „margini de aur". „Cristalicul vin" va opera transfigurarea și zborul cu îngerul psihopomp. Soluția va fi așadar călătoria onirică. Treapta finală prevede căderea feciorului regal într-o insulă stearpă, „cu pat de trențe, drept perină un sac", transformat în călugăr trăitor „în asceze". Dragostea Îngerului morții stimulează căutarea adevărurilor ultime „în muri de mănăstire" unde feciorul „capul și-l cufundă-ntr-a *lumii sfinte cărți*" (s.ns.).

Cartea lumii poate oferi prin lectură inițiatică secretul fluxului istoric. Trecut prin analiză conceptuală, acesta evidențiază motorul răului acționînd în destinul „gîntii" văzut herderian-schopenhauerian. În monologul lui Andrei Mureșanu (1872) meditația enunță preursirea răului. Apelul la „cărțile bătrîne" nu dă certitudini despre viitor, încît sceptica concluzie cum că „sîmburele lumii / *E răul*", se motivează prin semnul din *Liber mundi*: „*Cartea lumii* d-eternă răutate / E scrisă și-i menită". Concret, metafora *„a istoriei carte"* proliferează principiul infernal, dacă indivizii nu-i dedică intenția lor benefică: „Și dacă tu de frică sau poate de rușine / În faptele ei rele nu vei incifra bine, / Vedea-vei cum sub ochii-ți în plin se desfășoară / Răul și iarăși răul". Gîndită de Dumnezeu-timp, în *Memento mori* istoria va fi *scrisă*, materializîndu-se iarăși într-o *Carte*: „Tu ce scrii mai dinainte a istoriei gîndire". Conceptele abstracte, *scrisul, gîndirea* se corporalizează prin obiectul simbolic al cărții esoterice, semn în același timp al organismului cosmic guvernat de demonia prăbușirii succesive, ciclice a civilizațiilor. Soluția abstragerii din acest flux dramatic cere harul de a realiza o lectură mythistorică a trecutului, renunțînd la *Cartea lumii* în favoarea creației. Menirea

poetului rămîne nu atît decriptarea semnelor scrise de imineța istoriei, cît elaborarea propriilor *semne*, a propriei gramatici metaforice, a propriei *Cărți*. În ultima strofă a marelui poem postum opțiunea indică limpede Cartea elaborată prin descătușarea inconștienței dionisiace, *literatura*: „Și de-aceea beau păharul poeziei înfocate / Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate / Să citesc din *cartea lumii* semne, ce mai nu le-am *scris*". (s.ns.) Aventura gîndirii conceptuale, („a gîndirilor măsură") orientată de o asemenea *Carte a lumii* rămîne sterilă, transformîndu-se în prezențe spectrale, „fantome", argumente ale zădărniciei universale, „cînd viața este vis". Cealaltă Carte, cu anamorfoza ei, „păharul poeziei înfocate" (cupă arabă din *Povestea magului*) compensează prin calitatea ei autonomă de obiect rătăcirea între concepte/semne. Metafora implicită, *Cartea lumii* participă astfel la un complex tropic, „nuclear" punînd în funcție balanța celor două sfere intelectuale: gîndirea conceptuală analitică și beția unui imaginar debordant, generator de *Mythos*. Aceeași transformare benefică în mythistorie motivează elogiul lui Costache Negruzzi în *Epigonii*. Gestul de a „șterge colbul de pe cronice bătrîne" înseamnă în cele din urmă a insufla *Cărții* o viață nouă prin creație. Se poate spune în concluzie că metafora *Cartea lumii* astrologică, istorică, poate deveni *Cartea Poetului*, cu alte cuvinte un elogiu al metaforei însăși, celula genetică a scrisului eminescian.

Mihail Sadoveanu inserează aceeași metaforă, apanaj al magului, în *Geanga de aur*.

Tudor Arghezi a transformat metafora *Cartea lumii* în simbol sociogonic, Cartea memoriei ancestrale devenind „hrisovul" cărturarilor succesori. Semnele ei, „cuvinte potrivite" conțin „Rodul durerii de vecii întregi", criptică pentru „Domnul" — cititor, prezență ex-centrică față de drama poetului (*Testament*). Alt poem înlocuiește pe *Liber mundi* cu Cartea, obiect autonom, intrînd prin epitete în axiologia estetică: „Carte *frumoasă*", „încet *gîndită*, gingaș *cumpănită*". Ea nu va fi străină nici de fiorul revelației: „Și paginile tale, adevăr, / S-au tipărit cu litera *cea sfîntă*" (s.ns.). Paradoxul privește dihotomia derutantă dintre jertfa de sine a artistului și gratuitatea operei, („for it's own sake") chiar

dacă jertfa include însemnul gloriei, mineralitatea statuii, „marea lui fantomă". Adresarea directă către Opera selectată subliniază încă o dată această ambiguitate: natura subiectivă și obiectuală a *Cărții*, dincolo de utilitate: „Carte iubită, fără de folos, / Tu nu răspunzi la nici o întrebare".Scindarea dintre Cartea ca izomorfie a cosmosului și funcția de obiect estetic indică evoluția poeticii însăși aflată față de romantism într-o ruptură dialectică.

Metaforele eminesciene cosmologice precum *„a cerului cîmpie"*, *„văi de haos"* materializînd aerianul prin teluric extinse asupra sociologiei, — *„a istoriei cîmpie"* indică aceeași structură concretă a imaginarului într-un univers etern-metamorfic. Treptele existențiale „eterna pace", „viața vană" și agonia catastrofică a elementelor conferă Universului o identitate biologică printr-o metaforizare fundamental-romantică. Același caracter concret îl are metafora *Timpului* relativ, „clipă", ambiguu și malefic, atribut fie al lui Ahriman (*Confesiune*), fie al divinității creștine (*Memento mori* sau indice *Scrisoarea* I). În contact cu umanul văzut ca limitare, timpul își creează prin amputarea Duratei o spațialitate derizorie, „o lume de se măsură cu cotul" față de „nemărginire". Dar, culme a relativismului, și infinitul se arată a fi efemer la modul absolut, ceea ce se exprimă prin sintagma metaforică *in absentia*, migratoare în multe texte de proză, afirmînd și în *Scrisoarea I* „Cum că lumea asta-ntreagă e o *clipă suspendată* / Că-ndărătu-i și nainte-i întuneric se arată". „Clipa" devenită prin deviere semantică, densă, spațializată, atîrnă în spațiu într-un echilibru precar, idee ce ni se comunică prin participiul *„suspendată"*. „Întunericul", cealaltă metaforă implicită, indică zonele anistoriei, „eterna pace" a timpului mitic față de boala „clipei" efemere. Alte cunoscute metafore dau concreteței organică Timpului, conjugîndu-l cu densități opace, telurice cu iminența înglobării: „Iar timpul crește-n urma mea . . . Mă-ntunec" (*Trecut-au anii*). Fie copac uriaș, fie munte supus legilor organice, timpul se extinde asupra „clipei" individuale. Identități temporale acvatice într-un monolog al erosului nostalgic dau o metaforă *in presentia*, nu mai puțin tulburătoare: „Din *valurile vremii*, iubita mea răsai / Cu brațele de marmur, cu părul lung, bălai". Statuia imobilă plutind pe „valurile vremii"

și prin aceasta inabordabilă, minerală, rece, aderînd la elementul acvatic, în fața erosului frenetic, înfocat dar zadarnic, constituie un „complex metaforic nuclear" care deține atît misterul întregului, cît și forță persuasivă. Timpul istoric sau cosmic, entropic în ambele registre, mai poate căpăta rigiditatea morții organice. Atunci „Evul e un cadavru — Paris al lui mormînt" (*Împărat și proletar*), serie metaforică cu semnificația ciclului istoric încheiat. În imaginea apocalipsei prin îngheț, „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie". Metafora mineralizării universale din „noaptea neființii" justifică transferul stagnării asupra timpului corporal redevenit „eterna pace" (*Scrisoarea I*). Același termen final, cosmologic al aventurii napoleoniene („Lin lucește — *eterna pace*, luminos și mîndru țel") are de străbătut etape ale aneantizării biologice. Marea, norii, fulgerele, soarele, stelele cad pe rînd, spasmodic, pradă mineralizării; laolaltă cu ele se organicizează elementul abstract prin excelență: „Timpul mort și-ntinde membrii și devine veșnicie" (*Memento mori*). Tot aici, Legea organică, efemerul istoric, constituia „posomoritul basmu" care se revelă printr-o imagine a goticului. Avîndu-i accesul secret, „chei de-aur" și „a vorbelor lui vrajă", poetul pătrunde „cu adîncime" atît în eul său, cît și la „Poarta naltă de la timpul unde secolii se torc". Aici sub coloanele și bolțile vertical-ascensionale „cu stîlpi nalți suiți în stele" poetul transformă „templul" în navă pornită pe apele mythistoriei: „Ascultînd cu adîncime glasul gîndurilor mele, / Uriașa roat-a vremii înapoi eu o întorc". *„Al minții scripet"* (*Scrisoarea* II), *„roata vremei"* întoarsă semnifică dificultatea accederii la adevărurile esențiale prin gîndire, concretizate prin imagini ale opintirii, fizice și cît se poate de concrete. Aceste metafore seriale din *Memento mori* configurează în cele din urmă desferecarea stratului vizionar și cufundarea într-o suprarealitate.

Forța metaforelor eminesciene astfel probată depășește superioritatea gradului de deviere în sine, cele implicite trebuind să fie, teoretic, neapărat superioare metaforei explicite, *in presentia*. Practica figurii explicite sau implicite unifică analogic la Eminescu puncte imprevizibile ale organismului cosmic creind o fascinantă rețea clar-obscură între elemente ale gîndirii, ale spiritului și bogăția luxuriantă

a formelor materiale. Astfel concretul dar și gravitația spre polarizarea Unicului dau metaforei eminesciene vii caracterul unei retorici romantice exemplare.

b. SIMBOLUL

Aflat pe o treaptă superioară a poeticului față de metaforă, simbolul marchează „un progres al sensibilității" (T. Vianu, *Simbolul artistic*, *Opere*, 4, Minerva, 1975). Fiind centrală în lumea văzută ca ansamblu de semnificante, într-o „gramatică a semnelor", această figură a incifrării prin excelență caracterizează opțiunea romantismului german spre deosebire de alegorie (Novalis, A. W. Schlegel, pînă la Hegel). Eminescu o numește explicit „hieroglifă", desen esoteric, pictură pentru profan și idee pentru inițiat. Țvetan Todorov în studiul său bazat în bună parte pe decelările romantismului teoretic, o găsește exponențială prin latență semantică activă, „intranzitivitate, coerență, sintetism" (*Teorii ale simbolului, ed. cit.*). Bazată ca și metafora pe analogia universală, ea exclude total reperul limbajului tranzitiv, rămînînd să se comunice prin semnul material, prin „coeficientul de refracție" conținut (E. Cassirer). Lucrarea desfășurată de subiect completează și definitivează latența semnificantă a simbolului, întrunind *mundus sensibilis* cu *mundus inteligibilis*. Procesul simbolizării a fost în acest sens investigat de Ernst Cassirer cînd „realul se constituie pentru noi ca unitate și pluralitate — ca diversitate de configurări care sînt în ultimă instanță unificate prin activitate semnificantă" (*op. cit.*, trad. ns.). Această corespondență analogică naturală, cum nu se poate mai convenabilă poeticii romantice a întrunit condiționări ca „sistemul simbolic al ideilor", „concepția simbolică a naturii" (Fr. Schelling) în cadrul aceluiași monism universal.

Ar fi fastidios să căutăm simboluri în poezia preeminesciană, unde cu rare excepții și metaforele par extravagante. Devierea maximă pe care cele dintîi o presupun, subordonarea limbajului tranzitiv nu se poate realiza decît într-un stil al poeziei, negînd discursul prozastic. Ori constituirea acestuia va coincide cu apariția poeziei eminesciene, limitînd astfel cariera acestei figuri.

Scanned with OKEN Scanner

Motivul este că simbolurile arhetipal-materiale aparțin spațiului, *naturii* văzută ca organism dar și ca ansamblu de forme, retrăgînd prin *Mythos* certificatul *Mimesisului*. Deși ochiul predecesorilor eminescieni se lasă cucerit de ele, nivelul de literaturitate general dictează o strategie a descriptivului însoțit de legenda retorică a conotației insistent expusă, devenită text para-literar. Există, de pildă, poeți ai muntelui, ai colosalului, ai reveriei minerale (Cezar Bolliac, Radu Ionescu) care îmbrățișează complexul lui Atlas, țin discursuri despre transcenderea existenței comune și ontologia inițiatului, fără a avea curajul să se rezume la forma simbolică și latența ei intranzitivă. Cînd Eminescu va scrie, la 19 ani că munții „ai zilei sînt profeți" cu „frunte gîndindă-n nouri creți", el face un simbol antropomorfic al supraeului. Am înregistrat de altfel formele spațiului în vol. al II-lea al prezentului studiu (*Topophilia — forme simbolice* ...), urmărind diacronic aura simbolică constituită la Eminescu și într-o măsură la Macedonski după tatonările predecesorilor. Ne rămîne să reluăm esența volumului citat, extrasă în capitolul ultim al său (*Concluzii*: *Structura imaginarului*) și orientată acum spre figura respectivă.

Analogia spiritualistă cu *organismul cosmic* duce la ideea „dezmărginirii" titanice. Limitat la funcția sa vizuală, tabloul oferă poeziei un fundal pictural, supradimensionat (Cezar Bolliac, Ioan Catina, D. Bolintineanu); Eminescu abia va crea în cazul cosmosului o bivalență simbolică: o lume fascinantă, metamorfică în lumina magică lunară, cu cîmpii, văi și mări, țința zborului perihelic al eului înaripat, iar prin deviere, a vulturilor, și, pe de altă parte, un *corp* străbătînd trei momente — „eterna pace" — viața vană, — „eterna pace" reinstaurată, cea din urmă, după catastrofa finală. Rezumînd, cosmosul eminescian este o aparență, o diversiune strălucitoare a lui Ahriman și un organism sortit pieirii și redempțiunii ciclice. El atrage creșterea supraeului dar și omologia cu eul. *Muntele*, cea mai vastă din seriile simbolice românești (de la Bolliac la Geo Bogza) este un Atlas cu pecetea meditației („frunte"), conjugînd preferința unui *topos* folcloric cu ideea inițierii ontice, etnice și chiar estetice la romanticii noștri. „Fruntea", simbolul titanismului spiritual, marchează verticalitatea, în cazul pădurii de stejar sau a oceanului rebel, urcînd spre zonele simbolice ale supra-

Scanned with OKEN Scanner

eului. *Vulcanul*, deținător al forțelor subterane latente avîntînd valurile mării spre cer prin „cutremur", rămîne simbolul Revoluției dinamitînd prin entropie un timp inert. În aceleași spații fastuoase, *furtuna* devine prin omologie semn al afectului excesiv, al disperării existențiale.

Cavalcada, galopul neînfrînat al eroului sau al spiritelor este un alt semn al frenezieiei prin anularea lucidității. *Cîmpia de gheață*, *stepa*, *deșertul* sînt spații orizontale de-a lungul cărora eul caută să se contureze. Simbolurile repaosului nocturn, *subterana maternă*, restituie energiile pierdute în cucerirea supraeului prin cufundare în repaos, corespunzînd „eternei păci" a cosmosului. Aici formele simbolice indică o lume fizică românească: *valea*, *pădurea*, *marea*, *lacul*, *barca*, *topoi* ideale ale naturii dorite de reveria romantică. Adăpost cald, erotizant prin canotație implicită, acest simbolism reclamă visul cuplului somnolent în „armonia codrului bătut de gînduri". Confuzia prin *oglinda* interpusă a apei cu cerul îndrăgostit face trimiteri la marile hierogamii. Privirea pămîntului, ochiul său *(lacul)* cuprinde voluptuos lumina selenară; *marea*, *Delta* genetic/thanatică, *valea* nostalgică, *pădurea* nupțială devin izomorfii feminine mai ales eminesciene moștenite de poeți ca Lucian Blaga, Emil Botta, Alexandru Philippide sau prozatori ca Sadoveanu.

Lipsite de deschideri celeste, spațiile și mai adînci *(peștera, „hala", subterana templului* și a *piramidei)* sînt simboluri ale inițierii arhaic-etnice și ale hierofaniilor în contact mai ales cu mythistoria dacică (Eminescu, Sadoveanu, Blaga). Opere arhitecturale trimit la ideea transcenderii *(domul gotic* pe care poetul îl discerne în colosalul mineral), a etnicului primar regăsit prin pînza melancolică a anilor scurși *(satul, casa pămînteasc*ă, *odaia)*. *Veneția*, oraș romantic, a intrat în seria simbolurilor tranzitorii ale civilizațiilor revolute și ale melancoliei heraclitiene care alcătuiesc această mitologie. Titlurile poeziilor, excerptele semnificative se află inserate în același capitol concluziv al volumului al II-lea, intitulat *Topophilia* și dedicat simbolismului spațial.

În centrul *Mythistoriei* pe care am prezentat-o în acest ultim volum al seriei, al III-lea, se află *„memoria-imagine"* readusă în prezent de subiectivitate, dilatată astfel încît să anuleze realul. Purtătoare a unei anume filosofii heraclitiene, circulare, cu un timp omogen, altue vid sau, dimpotrivă,

Scanned with OKEN Scanner

„prea plin", entropic, aceasta uzează, desigur, de anumite forme ale spațialității care se înscriu la rîndu-le între simbolurile romantismului românesc. *Tărîmul edenic montan* cu cirezi opulente și pășuni, cîmpii virgine la poalele munților și grădini, rîuri pline de pește, o umanitate nepervertită, mitologică în jurul zeilor și a eroilor reprezintă fixarea fizică a Daciei și a Principatelor Române, un spațiu mioritic și timp auroral. Timpul mitic ascuns în „negura mitologiei" (Gheorghe Asachi), în „umbră sîntă " (Mihai Eminescu) valorizează ambele epoci, divergențe în fața prezentului profan, caracterizat prin a fi „apus de zeitate ș-asfințire de idei". Tărîmul simbolic înălțat dincolo de reliefuri carpatice într-un prezent etern se află în epopeile și dramele romantice: *Daciada* (G. Baronzi), *Traianida* (D. Bolintineanu), *Memento mori* (M. Eminescu). La poetul național *lumina* care scaldă binecuvîntatul pămînt al mythistoriei devine și ea semn auroral, dematerializare onirică. Veacul de mijloc are aceeași corespondență a bucolicului ideal: *Descălecarea lui Dragoș în Moldova* (V. Bumbac), *Bogdan-Dragoș* (M. Eminescu), *Negriada* (Aron Densușianu). Alte cîteva simboluri eminesciene comentate în cursul analizelor (din cap. *Mythistoria obiectivă*) își au locul aci. Întîi de toate *marea*, semn genetic/thanatic devine un rezervor al mythistoriei însăși, de vreme ce zeii, eroii Greciei și Daciei (Joe, Orfeu, Pan, Zamolxe, Dochia, Decebal) emerg și se cufundă în mare; viața Egipetului glorios continuă în adîncul apei („Marea-n fund grădine are care sună-n orice noapte"); pentru a fi reconstituită, istoria fabuloasă trebuie parcursă „pe-a visării lucii maluri". În halele submarine se vor afla Zamolxe, Decebal, Ștefan cel Mare, esențele numenale ale mythistoriei românești. Tot de aici apare tînărul cîntăreț, spre a monologa cu Odin/Zamolxe. Geneza marilor civilizații ca și căderea lor are loc în abisul mării, simbol temporal. Calorismul guvernează apele în acord cu axiologia simbolică: marea caldă, feminină, coincide cu înflorirea civilizațiilor arhetipale; dimpotrivă, Nordul și zeii lui prefigurează „căderea", ghețurile, „regresia".

Mythistoria subiectivă, romanul eului între rememorarea adolescenței, eros, călătoria onirică și funerară se organizează mai cu seamă la Eminescu și succesorii săi în jurul

unor simboluri materiale. *Satul*, spațiu al catharsisului prin abstragere din real, ocrotitor al copilăriei și adolescenței va prolifera, cum știm, și la „citadinii" contemporani, nu numai la Octavian Goga. *Casa natală* își păstrează aria simbolică la Ion Pillat, Octavian Goga, Lucian Blaga. Cîteva simboluri specific eminesciene se pot decela și azi în această zonă tematică. „Negurile reci", „norii", incluzînd pentru mythistorie sintagma „norii de secoli", materia temporală inertă se va opune afectului, anihilîndu-l. *Îngerul* „cu aripi albe, ca marmura de pal", poate fi cum bine știm, emblema iubitei moarte în levitație extatică, Somnul androgin sau Chipul visat de feciorul de împărat fără stea. *Marmura, paloarea*, simboluri adiacente vizează o necrofilie specifică, echivalența fizică a extincției sau urmare a combustiei afective, de vreme ce poetul ajunge la epitetizarea metaforică „suflet palid". *„Umbra de argint"*, izomorfie și totodată substitut al *îngerului* se limitează la imaginarul erotic, deținînd magia selenarului. Frecvența acestei metafore simbolice este extremă în poetica eminesciană de tinerețe. *Oglinda* sau murii lucioși ai halelor subterane, cale de acces în tărîmul suprareal, restituie inițiatului prin resuscitare, prin ritualuri oculte, imaginea celor morți sau aceea a duhurilor, — Somnul, Luceafărul, Maria. Oglinda apei prezidează hierogamiile cu celestul. *Luntrea* cu care poetul ajunge în tărîmuri mythistorice, oniric-erotice sau funebre, este alt fagure al reveriei regresive, simbol matern. La aceste semne se poate adăuga dihotomia *stînca și lira*, marcînd antinomia implicită dintre realul advers, totdeauna mineral la Eminescu („Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci") și semnul cîntării transfiguratoare. *Apa grea*, neagră, funebră *(Vis)* semnifică ultima călătorie. La aceste simboluri se adaugă cele subordonate marilor elemente, care au fost monografiate într-un eseu anterior *(Eminescu, Poezia elementelor*, Cartea Românească, 1979) și pe care le-am menționat în prezentul studiu. Acestea ar fi *codrul de stejari*, simbol etnic/ascensional, *vulturul*, supraeul monarhic, *zborul oniric*, simbolul dematerializării extatice, *ochii de foc*, atribut al fiziologiei frenetice. Viața selectivă a acestor „hieroglife" va continua atît în poezia epocii de tranziție a secolului nostru (O. Goga, Șt. O. Iosif), cît și la poeții interbelici (Bacovia, Arghezi, Blaga, Ion Barbu). Laolaltă ele vor compune *Cartea lumii*, marea

Scanned with OKEN Scanner

metaforă romantică, ale cărei pagini alcătuiesc vîrstele mereu frunzărite spre origini de mîna înfrigurată a poetului. „Semnele" ei vor continua să fie acestea, ale naturii, ale spațiului concret, scrierea descifrată de inițiat, „des forêts de symboles". Ca estetică intrinsecă, efect al vizualului, acestea implică sublimul sau teroarea, ele apar hiperbolice, solemne, patetic-frapante. Firesc pentru dialectica raportului tradiție/modernitate (A. Marino — *Dicționar de idei literare*, Ed. Eminescu, 1973), poezia demitizantă a epocii noastre va porni ofensiva împotriva acestei retorici a simbolului „frumos", substituindu-i embleme ale degradării sau ale cotidianului citadin.

Cît despre personajele textelor romantice, lumea în care se mișcă ele răspunde la aceleași condiționări (codrul, muntele, satul, cîmpul de luptă, marea, Delta). Viața interioară a eroilor împărtășește aceeași subiectivizare/simbolizare naturală, precum furtuna de rău augur visată de Mihai Viteazul în *Istoria*... lui Nicolae Bălcescu. În sine însele, „caracterele" sînt dominate de două corespondențe simbolice — una a izomorfiilor pirice, *„focul"* transferat în privire, în Logos, în gestică, vizînd exacerbarea afectului (Decebal, Demonul-Zburător, Poetul damnat, Mihai Viteazul, haiducul). Cealaltă emblemă a eroului romantic este *leul* regal, anihilînd voințele adverse precum Hernani pe care îndrăgostita Dona Sol îl numește „leu". În mod explicit leonin va fi Mihai atît în *Istoria* lui Bălcescu, cît și în aceea a lui Iorga. Haiducul în nuvelele lui N.D. Popescu, în stampa lirică a lui Șt. O. Iosif, dar mai ales în proza sadoveniană va fi identificat cu același semn monarhic, dovadă însuși numele lui Ivanciu, *Leul*. Portretul freneticului îndrăgostit, cu „coama de leu" fluturînd se va apropia nu doar de paradigma preeminenței morale, ci și de tipologia fizică a marei feline. Numindu-l pe Lăpușneanu, la Negruzzi, „sangvinard leonin", Călinescu dezvăluie același sistem referențial. Eroii mai pot deține măreția *muntelui*, semn al etnicului arhaic, precum Dan „căpitan de plai", Horea la Eminescu, Mihai Viteazul la George Coșbuc. Psihismul titanic al Poetului-profet se va regăsi și el în „fruntea" transcendentă a muntelui care contemplă asumîndu-și-o, panorama vieții terestre. Simbolurile repaosului subteran vor marca romantismul regresiv eminescian de bogată posteritate (Sadoveanu, Blaga, Emil Botta), coexistențele fiind totdeauna posibile.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă Eminescu atribuia „tropilor" și selectării lor un caracter determinant, trebuie să convenim că simbolurile romantismului românesc au o precisă identitate materială.

c. MITUL

Vom exclude din capul locului un vast preambul pe ideea interesului maxim al romanticilor pentru mit. Teza a fost, se știe, enunțată de Schelling („concepția simbolică a naturii"), la noi, în *Fabula*, Heliade cerea și el „poezia ce personifică toate" și o istorie „plină de *miti*". În *Cursul* său despre „mythistorie", termen preluat de noi, poetul pașoptist enumeră „cosmogonie", „creațiune", „înmulțirea oamenilor" la care adaugă „epopeea" fantastică. Definiția eminesciană a „hieroglifei"/mit privind „ideea acestor forme" îl identifică just cu „simbolul" necesitînd o *decriptare* (*Strîngerea literaturii noastre populare*, Ms. 2257). Lucian Blaga enunță „revelarea primitivă și pe planul imaginației a unor *idei*" realizată prin mit, justificînd „o entuziastă simpatie" față de el a romanticilor *(Geneza metaforei și sensul culturii)*. Nu se mai cer astăzi aduse în discuție contribuțiile mitografice ale lui Cassirer, Dumézil, Mircea Eliade.

Materia literară a romanticilor a fost, păstrînd perspectiva lor temporală, modificată structural prin descoperirea herderiană a marilor mitologii (scandinavă, persană, egipteană, indică, creștină), ceea ce a dus la reexaminarea fiecărui folclor național. Aceste izvoare fertile le-am trecut în revistă în vol. I al prezentului studiu, în *Cartea a II-a, Poetica*, incluzînd emergența unor eroi mitici livrești (Hamlet, Manfred, Faust, Macbeth, Richard III), ca să nu vorbim despre eroii mythistoriei naționale (Decebal, Dragoș, Mircea cel Bătrîn, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Alexandru Lăpușneanu, Răzvan) și ai celei europene (Byron, Napoleon). Aceștia au fost însă inserați în secțiunea respectivă a volumului de față, *„Caracterele"*. Rămîne pentru acest capitol rezumativ să configurăm sumar miturile prioritare în romantismul românesc.

Cea mai importantă realizare literară a acestuia rămîne transformarea istoriei naționale cu momentele ei cruciale de regăsire a identității etnice într-o „mythistorie", implicînd transfigurarea eroilor e exemplari în eroi *mitici civili-*

zatori. Lupta, „războinicescul tunet" (Gr. Alexandrescu) marcînd entropia temporală, va marca paradigmatic acest epos aureolat de faima eroului național. În alte timpuri, de „cădere", *mythistoria* va selecta imaginea *haiducului* în opțiunea compensatorie, afectivă a poporului.

Dar în virtutea militantismului pașoptist și eminescian mitul etnogenezei latine stă pe primul loc uzînd și de argumentul gloriei dacice. Implicînd peisajul colosal, posesor al unui simbolism transcendent prin el însuși, creatorii eposului eroic amplasează profilurile lui Decebal, Zamolxe, Decheneu sub tutela Dochiei, zeiță silvan/selenară, semn feminin monadic. Unificînd imaginea Daciei („*Mythistoria*" *obiectivă* — vezi) și a eroilor respectivi, se impune permanența scenariului mitic de la Asachi, Alecu Russo, Cezar Bolliac, Baronzi, Bolintineanu, Eminescu pînă la Sadoveanu. El constă într-un conflict militar la predecesori, mai adînc ideologic /metafizic la Eminescu *(Decebal)*, privind beligeranța dintre daci și romani pe fundalul unei naturi oniric/edenice. Animismul elementelor acesteia dotate cu simbolism etnic își va spune cuvîntul în epopeea lirică eminesciană, *Memento mori* ca și în *Scrisoarea III*, evocare a altor epoci similare prin entropie temporală și eroism, epopeea voievozilor români întru demnitate națională. Mesajul patriotic al mitului romantic primordial, al Daciei, transfigurat, peren la Eminescu și Sadoveanu, „continuă să fie versificat și astăzi în producții literare, din păcate, epigonice.

Condiționarea mitului ca structură epică numenală privind etnogeneza, cosmogonia, sau nașterea operei, avînd în centru un Erou și uzînd de un timp ambiguu, anistoric („strong-time"), se extinde asupra momentului de întemeiere a Principatelor. Mai cu seamă eposul Mușatinilor, exodul cetelor române din Maramureș, descoperirea „pămîntului promis" de un belșug edenic, vînătoarea ritualică a lui Dragoș, așezarea Moldovei constituie „vîrsta de aur", obîrșiile, care se desemnează la Eminescu prin simbolul „umbră sîntă", zona clar-obscură, iradiantă a mythistoriei române sfințită de „Basarabi și voi Mușatini, / Descălecători de țară, dătători de legi și datini". Acest epos inserat în prezenta carte relevă lectura romantică a lui Grigore Ureche constînd într-o natură aurorală, intrigă sentimentală paralelă (Asachi, — *Dragoș*...), sentimentul sacrului, apoteoza eroului civilizator devenit

simultan un erou al erosului (*Bogdan-Dragoș*, Eminescu). Epopea română, chiar dacă oferă puține opere valide, mitizează figurile voievozilor între aceleași repere spațio-temporale. Poemele istorice (Alecu Russo, Alecsandri) își prezintă eroii dotați cu atribute titanice, iar Ardealul pe de o parte și epopeea lui Mihai pe de alta, capătă la Bălcescu rezonanțele mitului homeric. În cadrul mythistoriei românești își vor construi cariera literară pînă la Sadoveanu și Blaga eroi ca Zamolxe, Decebal, Decheneu, Mircea cel Bătrîn, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul. Natura romantică a acestor caractere a fost argumentată de altfel în paginile precedente.

Mitologia universală, dacă ne gîndim la punctele ei originare, îi oferă lui Heliade reperele *Facerii*. *Anatolida* sa, cea mai înalt-vizionară poezie înainte de Eminescu, evocă epopeea primilor oameni în decorul fastuos al unei naturi orientale-românești copleșită de seve și arome. Erosul (platonician) al elementelor, sugestia perfecțiunii platoniciene prin mitul androginului, extrapolat nupțial asupra primei perechi, lupta fratricidă dintre Cain și Abel alcătuiesc o realizare literară majoră prea puțin conștientizată și astăzi în intimitatea textului ei.

În *Poetica* (vol. I al prezentei lucrări) fixasem cariera cîtorva surse livrești, între care *mitologia Nordului* și *Ossian*, descoperire herderiană aclamată de Bolliac. Supremația lui Odin, militară și poetică, lumea ghețurilor eterne, copacul cosmic, lupta giganților a frapat imaginația lui Eminescu de la obiectivarea zeului nordic al poeziei în *Odin și poetul* pînă la, inclusiv, inculcarea unor atribute ale sale lui Zamolxe. Știm de fapt că prin Ahriman, Mitra, Șiva și Budha, gîndirea magică a Orientului vine să completeze imaginarul eminescian construindu-și domul gotic al operei la confluența tuturor mitologiilor, dar pe pămînt românesc. „Hieroglifa" sa presupune, prin urmare, un alfabet național și sensuri transcendente.

Dacă ne permitem să extindem termenul de mit (așa cum am procedat în *Mitologie romantică*, Cartea Românească, 1973), putem vorbi de modelul mioritic infuzat în animismul cosmobiologic al romantismului românesc. Forțele numenale ale colosalului montan veghează „trecerea" eroilor epici sau lirici și reintegrarea lor eternă în prefacerile materiei telurice.

În acest sens, desigur, vocile elementelor binecuvîntă întoarcerea poetului național în „singurătate-mi" sub lumina luceferilor „prietini" spre nunta înalt—simbolică cu pămîntul germinativ și ocrotitor.

Mitul geniului și al obsesiei estetice îmbrățișează nu întîmplător paradigma fertilă a basmului popular în limba în care există Meșterul, ziditor de „Mănăstire-naltă / Cum n-a mai fost altă". Și iarăși, numai Eminescu putea completa acest Panteon prin propriile-i mituri, de fapt poeme cu scenariu mitic-simbolic, de maximă adîncime. Luceafărul/ Hyperion uzează de puteri magice, străbate spațiile colosale, se metamorfozează în muritor, întîmpină încercări decisive (obstacole în dorința metamorfozării definitive cf. mitului heliadesc al Zburătorului și în realizarea Erosului ideal). Mai ales el poate deține supremația regală, militară și poetic/ orfică, extravertindu-și genialitatea în emblema focului „din privire" ce anihilează personalitatea Cătălinei. Numai *cosmosul* și *marea* au demnitatea de a fi „oglinzi energetice" ale acestui „caracter" simbolic de o supremă spiritualitate, nutrind cultul obsedant al organicului. În marele simbol al acestui mit putem discerne implicația materială a poeticii eminesciene, cufundarea permanentă a Ideii în concretul fascinant și necesar al formelor. Ideea însă devoră biologia geniului într-o altă mitizare folclorică, *Miron și Frumoasa fără corp* Aici căutarea absolutului uzează de metafora simbolică a deplinei îmbrățișări, imposibilă în cazul Frumoasei fără corp. Ea era de altfel irealizabilă și în cazul Cătălinei, din pricina naturii, incompatibilă cu ideea și carnală a eroinei. În basmul postum metafora erosului interzis se constituie într-un scenariu mitic de maximă deschidere. Teritoriul concret este iarăși acela național. Miron provine dintr-o lume mioritică (cu dialoguri pregnante ca: „— Măi ciobane *ortomane*, / Unde-mi mergi așa pe frig?") cu Ursitoare avînd „stea în frunte" ce-i menesc forța leilor (simbol al eroului romantic), gingășia florilor, însemnele regale și harul artei, „dorul" „După ce-i desăvîrșit" (laitmotivul basmului mitic). Aflînd că dorința lui (tălmăcită de orbul inițiat) „E *frumoasa fără corp*", Miron pornește, părăsindu-și traiul cu tînăra nevastă, în lume. Surprinsă pe malul lacului ca o naiadă, zîna își arată frumusețea „Pe cînd cerul se deschide / La al lumilor ecou". Ispititoarea înoată în apa

erotizantă, feminină, plină de trestii a lacului îndrăgostit („Numai lacul o privește, / Rămînînd în nemișcare"). Dar apa nu receptează forma unui corp cufundat; undele rămîn imobile iar Miron pornește mai departe, „În adînc rănit de dînsa". Legile basmului cu întîlniri oraculare îl conduc la palatul cu oglinzi — semn al suprarealului — locuit de fecioara cu „Fața rece, ca de ceară". Ea posedă o aparență carnal-derutantă, „umed-albă" în lumea fantomatică, lunară, rămînînd inabordabilă: „Dar deși de nuri e plină, / Totuși umbră-i ca din soare". În tînjirea, boala lui Miron, soluția întoarcerii la „dulcea-i nevestioară" mărește discrepanța dintre ideal și real, întrucît „nimic nu-i de măsura / Celor ce avea în gînd". În final acceptarea recluziunii monahale (ca în *Povestea magului* și *Andrei Mureșanu*) „În muri triști de mănăstire" îi aduce alinarea thanatică: „Ș-adîncit în amintire / Și-n amor el a murit". Subsumabil în egală măsură *mitului mării călătorii*, inclus în acela *al geniului*, se arată, cum am văzut, poemul macedonskian *Noaptea de decembrie*, investigat în sensul damnării eroului, anterior *(Mythistoria subiectivă)*. Duhul erosului, obiectivare fantastică a mentalității populare prin care pulsiunea erotică devine spirit, zmeu înaripat, Zburător, a fost configurat în „*Caracterele*" (cap. respectiv).

Miturile literaturii universale (shakespeariene și goetheene), ale istoriei contemporane (Revoluția, Napoleon), ale mitologiei clasice chiar (Prometeu) îmbogățesc zestrea romantismului românesc prin receptarea lor (*Faust* în vol. I al studiului, ca și *Shakespeare*, Napoleon în *Oda* lui Eminescu, *Izgonirea lui Prometeu* de Al. Philippide) sau aluzii, tablouri episodice *(Memento mori)*.

Cantonarea deplină a literaturității în această figură, cea mai înalt-ontologică, *mitul*, va caracteriza, prin urmare, opera lui Eminescu și (parțial) Macedonski, după pionieratul lui Heliade. Prin mit stilul romantic afirmă respingerea integrală a „normei" prozastice în favoarea sensului deviat obținut prin stilizarea sau imaginarea unui epos arhetipal, simbolic.

Descoperire romantică esențializînd funcția literaturii, (concretizată în metaforă, și simbol ca trepte necesare), *mitul* își va continua cariera la cei mai mari scriitori interbelici (Blaga, dramele lirice, Sadoveanu, Rebreanu — *Adam*

și Eva, Camil Petrescu — *Danton*) prin coincidență frecventă cu temele „mythistoriei". Romanticii noștri înșiși (Heliade, Bălcescu, Hasdeu dar mai ales Eminescu) se vor înscrie și ei ca eroi în galeria literară a succesorilor, reprezentînd pentru aceștia mituri estetice.

CONCLUZII: STRUCTURA STILULUI

Am căutat să urmărim, prin precizări concluzive asupra celor trei figuri esențial-literare dar și romantice, structurarea unui anume stil între 1830—1900. El indică fără îndoială treapta de maturitate estetică permițînd *devierea*, deschiderea simbolică, intersectarea unei multitudini de sensuri din emblemele materiei supusă eternului flux temporal în „cercul de forme" postulat într-o însemnare eminesciană. Această maturitate a romantismului românesc se instalează după o perioadă de mimetism stilistic cu ochii la modelul retoric al jurnalismului și la celălalt, al poeziei clasic-preromantice. Limbajul tranzitiv animat de scopuri declarat-ideologice și practicat (cu excepția evadărilor vizionare ale lui Heliade și Bolintineanu) de toată generația pașoptistă, va ajunge prin afirmarea libertății și originalității, la stilul intranzitiv, „simbolic" (în sens hegelian). Or această nouă istorie a stilului înseamnă eminescianism și de aici deschiderea spre etapele fertile ale poeziei contemporane, dominate de descoperirea metaforei, a simbolului și a mitului, cu alte cuvinte a *concretului generator de sens*. Ținta poeziei devine refacerea străvechii armonii dintre obiect și subiect, dintre lume și eul mitopoetic, raport dialectic în care modernii absolutizează *ruptura*.

Atenția pe care am acordat-o celor trei figuri nu înseamnă neglijarea celorlalte, la fel de importante, dacă nu și exponențiale. Un imaginar extrem de concret rezultă și prin înlocuirea adjectivului ornant, stereotip (ex. „măreț", „mare" la Bălcescu, „*sfînta* noastră unire", la Heliade, „dulce" la Alecsandri și Bolintineanu) cu *epitetul individualizator* (detectabil uneori la Heliade) „razele *rubinoase*", iar la Eminescu caracterizînd masiv perioada sa accentuat-romantică în exemple extrase de acad. Al. Rosetti în studiul citat. Aici apar enumerate epitete stereotipe, unele notate de T. Vianu

(„alb", „blînd", „dulce", „lin", „ușor", „tainic," „măreț") și la care poetul renunță pentru „epitetul obligator" mărind chiar „excesul de culoare" precum seria cunoscută din strofa inițială „Pe bănci *de lemn*, în *scunda* tavernă *mohorîtă*..." — *Împărat și proletar*). Epitetul romantic eminescian sugerează colosalul („*gigantici* piramide"), sinesteziile edenurilor sale („umbră *parfumată*") sau metafora selenarului prin numele predicativ („iarba pare *de omăt*").

Comparația cu termenul abstract sugerează la început sublimul: „Braț molatec ca gîndirea unui împărat poet", apoi, dimpotrivă, materialitatea extremă, organicul: „Amintiri / Țîrîiesc încet *ca greieri* / Printre negre, vechi zidiri"; „O raclă mare-i lumea. Stele-s *cuie* / Bătute-n ea și soarele-i *fereastra* / La *temnița vieții*"; „*Turma visurilor* mele eu le pasc ca *oi de aur*". Comparații concrete, gigantice, telurico-acvatice abundă și în ultima perioadă, deși mai frecvent contrase în metafore. Zborul Luceafărului se limitează cu toate acestea la echivalări halucinant de concrete cînd „fulgerul" astrului înregistrează „lumine" cosmice care „izvorînd îl înconjor / *Ca niște mări*, de-a-notul"; pe cînd, vidul „E un adînc asemene / *Uitării* celei oarbe"; în rostirea Cătălinei „zilele" par „Pustii *ca niște stepe*"; substanța inefabilă a timpului apare omologică norilor, așa că „Trecut-au anii *ca nori* lungi pe șesuri".

Antiteza, gramaticală și lexicală, frecvența căreia i-o și reproșa tînărului poet Titu Maiorescu, este o moștenire pașoptistă corespunzînd unei gîndiri dominată de dihotomii seriale, proprii ontologiei romantice (ideal-real, vis-realitate, spirit-materie, imanență-transcendență, finit-infinit, subiectivitate-obiectivitate, elan-melancolie, viață-vis supuse ideii heraclitiene într-o „lume a opozițiilor" — Schelling). G. I. Tohăneanu alege drept exemplare pentru acest procedeu poemul eminescian *Despărțire*, unde vîrtejul corbilor reliefează contrastant imaginea serafică a iubitei și *La Heliade* cu cele două portrete ale barzilor (*Studii de stilistică eminesciană*, Ed. Științifică, 1965). Autorul mai subliniază frecvența antitezei structurale în *Epigonii*, la care am adăuga *Împărat și proletar* și chiar *Scrisoarea III*, *Luceafărul*, ceea ce dovedește permanența procedeului. Alexandru Sihleanu, „lira de

argint", descoperise chiar „o lege" universală, aceasta fiind antiteza, efect polarizant al analogiei: „De ce și primăvara să urle vijelia? / De ce și supt o roză s-aflăm un negru spin?" *(Vegherea)*.

Poetul și lumea, una din antinomiile central-romantice, fără a refuza ideea sintezei concomitente prin Poeta Vates, am oferit-o cititorului într-un studiu mai vechi, *Trei poeți preeminescieni*, Minerva, 1978. Aici, la Bolliac, de o parte se situa în umbra marilor nume (Tasso, Milton, Cervantes, Dryden, André Chénier, enumerați și de Vigny) poetul generic, damnat, — de alta, filistinul propulsat de bani („bani-credință — bani-amor"). Cabala universală, prigoana evidențiază damnarea celui „Preursit de ceruri adevărul a cînta". *Satiră. Duhului meu* guvernează aceeași viziune la Grigore Alexandrescu. Ioan Catina enumeră spiritele tutelare, marii damnați ai scrisului, la care-i adaugă pe romanticii Byron, Hugo, conchizînd în pofida „vulgului" destinul advers al poetului: „geniu și nenorocire" un „nume de proscris", de „apostat". Polarizarea temei respective apare în poeme eminesciene de tinerețe ca *Întunericul și poetul*, *Odin și poetul* pînă la *Sscrisoarea II*. Lumea, „stînca rece" în fața „lirei" (simboluri antitetice în primul poem), evocarea mondenităților deșarte în fața esențelor mitice, (al doilea) și pamfletul retoric epistolar despre impostură și vocația tragică a creatorului evidențiază la Eminescu antiteza exprimată în trei trepte silistice. Privind acum textul ca reflectare a afectului romantic, putem afla micro-antiteza, în sînul sintagmei (oximoronul) sugerînd ideea de sinteză. În acest sens Al. Rosetti citează probant: „farmec dureros" (și în T. Vianu, *op. cit.*), „fioros de dulce", „dureroasă voluptate", „dureroasă fericire". Realitatea psihologică va fi aici acuitatea trăirii romantice, hybrisul ei insuportabil, tensiunea, uzura nervoasă în care ecoul stimulilor externi și interni devine exacerbat, „boala" existenței în discuția despre antiteză pe care o va teoretiza expresionismul. Se poate spune de asemenea că toată poezia macedonskiană se polarizează vindicativ în jurul aceleiași figuri *(Nopțile, Psalmi moderni)*. Aici în discuția despre antiteză se situează observația lui Gaëtan Picon despre faptul subiectivității, mai important pentru testarea romantismului decît formele ei (tematico-stilistice).

Pe lîngă acest procedeu stilistic se poate analiza *monologul retoric* ca mod specific de a fi (în parte hugolian), al

textului romantic, atît în poezie, dramă, cît și în proza invadată de lirism. Simetriile și gradațiile, coordonarea în cascadă a subordonatelor, invocările, interogațiile poetic-inflamate adresate alterității absente, repetiția verbală delirantă, finalul abrupt-spectacular se regăsesc nu doar în discursul „măștilor" auctoriale (Proletarul, Demonul eminescian, ca și Andrei Mureșanu, Răzvan la Hasdeu, Despot la Alecsandri, Mihai Viteazul la Nicolae Bălcescu, Aldo la Constantin Boerescu, Zamolxe și Manole la Blaga, Cozma la Panait Istrati), ci și în textele lirice dintre cele mai cunoscute *(Adio. La Tîrgoviște*, Gr. Alexandrescu, *Deșteptarea României* la V. Alecsandri, *Junii corupți, Epigonii, Mortua est, Venere și Madonă, Amorul unei marmure* — Eminescu*)*. Este vorba nu de modelul jurnalisticii, ci de confesiunea strigată în auzul cosmosului și al umanității întregi, cu amenințări și blasfemii la adresa legilor divine, a condiției umane inclemente, a păcatului originar, a damnării apriorice în numele supremației monarhice văzută ca „durere" și spiritualitate. Interesant că aceste petarde stilistice le putem găsi după Eminescu și Macedonski la poeți și prozatori postromantici atît de diferiți între ei ca Arghezi *(Psalmii)* și Blaga (dramele, *Poemele luminii)*, Philippide și Emil Botta, Panait Istrati și Camil Petrescu. Este și acesta un model al retoricii romantice care exclude figurile devierii cu o sferă bogată de sugestie pentru a se menține în limitele limbajului tranzitiv, modificat doar topic și sintactic de logica afectului. Împotriva acestui fel de monolog deversat și necenzurat estetic se ridică succesorii parnasieni, simboliști și avangardiști, identificîndu-l (injust) cu întregul romantism. Acesta este de altfel și modelul stilistic (al persuasiunii, politică și erotică) persiflat în teatrul și *Momentele* lui Caragiale.

Fonologia, sintaxa, topica și *accentuările morfologice* ale fiecărui poet intră și ele în stilul său inconfudabil. Deși nu e ușor să stabilim o corelație strînsă între poetica romantică și aceste compartimentări ale stilului, ideea este că tot ontologia scriitorului, obsesiile sale fundamentale le determină și pe acestea din urmă. Exemplificăm, de pildă, armonia versului eminescian, euforia sa unică, prin permanența regresiei în spațiu și timp, (cf. T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*) și prin vocea lirică a eului adînc ca proiecție a acestei dorințe. Imaginea apei în special uzează în lirismul nostru romantic

Scanned with OKEN Scanner

de o fonologie remarcabilă, cu virtuți metaforice. Frecvența sa se explică prin ideea nostalgică a ciclurilor heraclitiene pe care apa o simbolizează. Am mai amintit în acest sens cadrul nocturn din *Umbra lui Mircea* — „Ș-ale valurilor mîndre generații spumegate / Zidul vechi al mănăstirii în cadență îl izbesc". Silaba accentuată în *a* repetă logosul apelor („válurilor", generátii", „spumegate"), consoana siflantă *s*, izbirea lor, („spumegáte", „mănăstirii", „izbesc"), alternanța lichidelor *r* (rulantă) și a lateralei *l* compun muzica nocturnă. Aceeași armonie vocalic/consonantică reapare mai amplu în versurile „neptunicului" Eminescu (G. Călinescu și alții), ca de pildă' „Din *valurile* vremii, iubita m*ea răsai*", „Tresărind scînteie *lacul* și se *lea*gănă *sub soare*", „mișcă*toa*rea mă*rilor* singu*rătate*", „în vis mă *ar*de *soa*re și ce*rul* e văpa*ie*, / Pe lac *bar*ca e-mpinsă de *va*luri care merg". *Memento mori*, am enunțat, face din simbolul mării unul temporal al straturilor acvatice aglomerate, putînd îngropa și genera civilizații mythistorice. „Căderea" lor uzează în cazul Greciei și Daciei de un laitmotiv care prezintă un interes fonic ieșit din comun, în afara sistemului vocalic/consonantic sugestiv (*e—a—l—r*). Apa „În imagini de *talazuri* cînt-a *Gre*ciei că*dere* / Și cu-alb*a*stre*le* ei brațe *țăr*mii-i mîngîie-n zăd*ar*". Cuvintele cu cea mai puternică accentuare a lui *a* deschis, *„imágini"* — *„talázuri"* — *„albástrele"* — — *„bráțe"* alcătuiesc o sintagmă definitorie pe principiul cuvîntului compus, ale cărui elemente participă la constituirea unei metafore revelatoare: *„imaginea"* este a *„brațelor albastre* ale *„talazurilor"*. Că Eminescu nu așternea versuri întîmplător, ci medita (și) la sugestia lor fonică, se conchide din traducerile pe care le face din H.T. Rötscher (cap. *Frumusețea pronunției, însemnătatea vocalelor și consoanelor — silabă, cuvînt*), autoritate lingvistică a epocii. Interesant că textul german tradus de poet (Mss. Acad. Română nr. 2254, f.f. 376—377) conține tocmai elogiul sunetului *a*, „cel mai muzical din toate vocalele" comparat cu „vocea în libertatea ei originală" în „revărsare cu totul liberă". Efectul nostalgic-muzical, *plînsul* funerar al apei susține printr-o expresivitate organică a versului imaginea sensibilă, animistă, cosmobiologică a mării cu brațe de talazuri albastre.

Trecerea lui Eminescu de la nevoia calificărilor (adjectivul/epitet) la nume și verb deseori ca atare metaforic (în

Scanned with OKEN Scanner

Al. Rosetti se citează foarte nimeritul „M-or *troieni* cu drag / Aduceri aminte", (noi adăugăm iarăşi faptul că aerul, cerul, „nori *gîndeşte*") reprezintă doar un exemplu de dinamică a morfologiei reducînd tropii analitici (epitetizarea, alegoria, comparaţia) în favoarea celor sintetici.

Toate aceste figuri şi procedee, pe fundalul cărora se detaşează şi mai limpede triada ascensonală *metafora simbolul, mitul* participă totuşi în romantismul românesc la o permanentă interferare între limbajele tranzitiv şi intranzitiv. Imperativele ideologice şi prestigiul modelului clasic, iar pe de altă parte, funcţia mesianică pe care poetul/tribun şi-o asumă, duc la menţinerea monologului retoric, a digresiunii explicative, a discursului inflamat de acceptare sau negare vehementă. Această gravitare, în pofida uneori a virtuozităţii metrice, spre stilul „prozei" cu gradul de deviere *O*, motivează cu atît mai acut nevoia esenţializării, a „hieroglifei". Or numai acest stil „a-normal" intranzitiv, devine, odată cu Eminescu (cel contestat în perioada debutului de adepţii limbajului transparent şi epigonic), garantul libertăţii creatoare şi a originalităţii depline. Descătuşat, poetul îşi construieşte o *suprarealitate* aşezînd elementele lumii materiale ca pe nişte borne ale regatului său, de unde, cum însuşi spune, „gîndirilor aripi le pui" spre a realiza transcenderea. Aceste „hieroglife" întîi de toate eminesciene, metafora, simbolul şi mitul, care lasă spaţiu vital şi monologului confesiv, uneori retoric, oferă poeziei române de mai tîrziu şansa de a se înscrie în orbita literelor universale.

Stilul romantismului românesc conservă prin tradiţie culturală militantă „descifrarea" retorică, inflamaţia monologată, ca şi „incifrarea" prin dense nuclee de sens ale figurilor adînci şi deschise. Afirmaţia ca şi negaţia rămîn profund lirice, menţinîndu-se în registrul grav al „vehemenţei ontologice" (Paul Ricoeur) din care cauză contrazicem teoria ludicului abundent (Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. II, Ed. Minerva, 1984), care ar constitui un reper importantissim al poeziei eminesciene. Există, desigur în opera-princeps, ironia romantică în accepţia ei superioară (poetica germană) de descoperire a unor analogii şi de dinamitare prin ele a lumii, există nota autoironică la adresa visătorului, ridicol într-un sistem social al imposturii. Dar *vehemenţa lirică* exclude ludicul, efect al gratuităţii practicată

Scanned with OKEN Scanner

cu detașare. Ori a fi romantic înseamnă a-ți *extraverti implicarea*. Poezia lui Macedonski se înscrie și ea în afirmația inițială a coexistenței „modurilor" stilistice, o permanență, de altfel, în egală măsură a stilului românesc poetic.

Concretețea acestui stil, urmare a organicității „figurilor", decurge din matricea gîndirii magice și din practica folclorică, asigurînd impactul nemijlocit asupra cititorului. De aici prestigiul nu doar didactic al textelor noastre romantice, clasice în sens valoric, ci și circulația lor reală și permanentă, clasicizarea lor.

O obiecție în fața acestor concluzii privind stilul ar putea-o constitui eliminarea din discuție a genului epic și dramatic. Argumentația susține pe de o parte subordonarea genului dramatic în fața poeziei (specia hibridă, drama romantică în versuri) și caracterul încă nestructurat al prozei lipsită de un statut estetic, în bună măsură înrudită cu tehnica monologului retoric și configurația laxă, poematică a „caracterelor". Și încă: romantismul românesc a însemnat descoperirea și aventura genului liric în primul rînd.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII GENERALE: STRUCTURA ROMANTISMULUI ROMÂNESC

Studiul literaturii române nu va putea ocoli vreodată epoca romantică, pentru că ea coincide cu nevoia manifestă a Operei, a spiritualității, dar și a personalității în același timp. Reprezentînd materializarea alterității creatoare, „iscusită oglindă a minții omenești" (cum scrisese cu două veacuri în urmă cronicarul Miron Costin), literatura noastră modernă își conștientizează existența, acceptînd mentalitatea și poetica acestui curent. Ea capătă o identitate, și cele trei fluxuri romantice: pașoptist (1830—70), eminescian (1870—1883) și anamorfotic continuat prin personalități simpatetice (pînă în prezent) nu fac decît să fertilizeze diacronia generală a literaturității. Niciodată exterior acestei istorii, romantismul s-a implicat în marele ei destin, forînd în adînc albii *altfel* denumite la vărsare. Dar cine călătorește în susul rîului, la izvoare, va recunoaște totdeauna spațiul său originar, generos, subzistînd în raporturi dialectice, nelipsite de tensiune cu ipostaze contemporane precum simbolismul, expresionismul, existențialismul, suprarealismul, iar pe de altă parte cu cele mai tradiționale formule ale poeticii românești, precum sămănătorismul sau „gîndirismul". Explicația constă în aceea că romantismul se naște prin negația dogmelor și a ierarhiilor estetice și trăiește în măsura în care-și relevă identitatea, deci originalitatea. Născut din și prin negație, nutrindu-se prin afirmarea libertății creatoare, romantismul participă determinant la dinamica literaturii naționale, evoluția sintezei sale presupunînd momentul tezei și al anti-

Scanned with OKEN Scanner

tezei, altfel spus relația tradiție/inovație. Cum însă orice inovație presupune un moment al rebeliunii vizînd „Bastilia de rime" (Hugo), literatura națională se arată a fi un organism totdeauna deschis inițiativei de acest tip. De aici participarea decisivă a romantismului românesc la constituirea personalității spirituale a literaturii, frecvent numită specific național.

Chestiunea mult dezbătută a *modelelor* externe în fața cărora epoca respectivă se arată în calitate de receptor nu reprezintă o anihilare a autenticității. În acest sens, depășind „sursologia" lui N. Apostolescu sau Pompiliu Eliade, sîntem în momentul în care nu ne putem reduce istoria literară „la un instinct obscur al autohtoniei, considerînd toate influențele dinafară tot atîtea încercări de-a anula sau numai umbri" (Pompiliu Constantinescu — *Romantismul românesc*, în *Scrieri*, 6, Ed. Minerva, 1972). Acuzele lui E.Lovinescu, pe de altă parte, care făcea proces de intenție romantismului și pe care azi îl urmează cercetători grăbiți cu afirmația că poezia română se naște odată cu simbolismul, nu rezistă în fața examenului obiectiv. Or acesta ne arată (în acord cu Ibrăileanu, Pătrășcanu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Lucian Blaga, P. Constantinescu, Paul Cornea, Z. Ornea) că rezultanta estetică rămîne singura probantă. A spune astăzi că romantismul românesc n-a înregistrat-o, înseamnă un alt fel de dogmatism, ignoranță și limitare. Că necesitatea internă a selectat modele externe, rămîne de altă parte un fapt cultural fără de care creația nu se poate dezvolta ca organism sănătos și bogat în latențe.

Inexistența unui romantism românesc nu devine convingătoare nici prin supralicitarea clasicismului (Șerban Cioculescu). Într-adevăr, dacă la noi curentul nu s-a impus polemic, și dacă personalități mai deschise structural modelului clasic l-au acceptat și pe acesta, — (Heliade, Grigore Alexandrescu, C. Negruzzi, Al. Odobescu, N. Filimon, Al. Macedonski), marca romantismului nu apare mai puțin pregnantă în epoca și opera fiecăruia. Ca și clasicitatea, romantismul „vulgarizat" la noi prin ideile Doamnei de Staël (intermediar al poeticii germane, de la Herder la „*Athenäum*") reprezintă un spațiu cultural bogat care a format seria marilor scriitori români de la pașoptiști la Mihai Eminescu și de aici la Mihail Sadoveanu și Nicolae Iorga.

Scanned with OKEN Scanner

În concluzia acestei pledoarii *pro-domo* afirmăm că romantismul există în măsura în care el probează structura *operelor* fie ele și trecute prin alte filtre estetice. A-l studia, rămîne dreptul istoricului literar care optează pentru un anume aspect al poeticii și pentru un anume „mod" al ei.

Am ales în cele trei volume ale studiului strategia criticii arhetipale ca o cale de acces la fenomenul romantic pe care l-am presupus întîi de toate o Monadă organică, deschisă.

Cea dintîi secționare a operat *abordarea psihosociologică* a curentului în intenția de a elucida interrelația factorului social (dominat de arhetipul Revoluției, de simbologia vulcanului la Hugo, Michelet, Eminescu, și a furtunii) cu acela al unei mentalități titaniene, demonic-luciferice care a dat naștere *Eroului* romantic în calitate de creator și, extrapolat asupra textului, aceluia de „caracter". Volumul I (Ed. Minerva, Partea I, *Psihosociologia*, 1982) a considerat eposul revoluționar reflectat în retorica sa specifică (proclamația, stilul jurnalistic, epistolar și memorialistic) drept matrice și formă a psihismului respectiv. Romanticul român (mai ales în ipostaza munteanului) are o structură ce consună cu marile mituri existențiale ale istoriei moderne (Byron, Napoleon) și totodată cu *Eroii* textelor primordiale (Hamlet, Egmont, Faust, Heinrich von Ofterdingen, Werther, René, Corsarul, Manfred, Hernani, Ruy Blas). „Viețile" romantice argumentează vocația aventurii eroice (întrucît „lecția" romantismului trăit presupune implicarea civică, o permanență a scriitorului român dintotdeauna), aceea a unui Eros frenetic, a unei opere devorante și unei morți mitice. Uzînd și de relația psihanalitică dintre extravertire / introvertire am căutat să configurăm *Eroii romantici* ai acțiunii și scrisului românesc, precum Nicolae Bălcescu (1819—1852), tribunul tragic al revoluției române C. A. Rosetti (1816—1885), freneticul ei zelator, Cezar Bolliac (1813—1881) și Ioan Catina, poetul ftizic și byronizant (1828—1851), toți eroi ai acțiunii sociale directe. Cele două muze, Elena Negri (1820—1847), și Maria Rosetti (1819—1893) au menirea de a ilustra fermentul erosului spiritualist dar și al fervoarei revoluționare integrată în tipologii femine. Urmînd stingerea valului revoluționar, am mai căutat imaginea de Eroi romantici ai Operei totale, prin Bogdan Petriceicu-Hasdeu (1838—1907) „husarul, savantul și magul", și Mihai Eminescu, poetul

Scanned with OKEN Scanner

absolut (1850—1889), prin Alexandru Macedonski (1854—1920) care a cultivat poezia ca pe o regalitate, spre a încheia cu profilul succesorului lor titanic, Nicolae Iorga (1871—1940) și nemonografiat deși amintit în studiu, Camil Petrescu. Vocația romantică a acestei galerii a presupus spiritul faustic, „emoționalismul", lupta armată pe baricadă, exilul, jurnalistica dar în același timp nevoia irepresibilă a Operei cu titania realizării (Bălcescu, Hasdeu, Eminescu, Iorga) sau cu clamarea neîmplinirii (C. A. Rosetti). Testamentul romanticilor exponențiali, „hrisovul" lăsat urmașilor și receptat de aceștia este *implicarea frenetică în existență* și opera care o *sublimează* pe aceea dintîi prin subiectivizare/mitizare (vol. I. *Psihosociologia*. Concluzii: *Structura eului*).

Poetica (a doua *Carte* a volumului I) a studiat *interacțiunea cultural-estetică* dintre literatura română, receptor instalat într-un activ „orizont de așteptare" și impactul *modelelor* europene ale epocii. Între acestea, două *corpus*-uri autohtone decisive *(Folclorul, mitologia românească* și *Istoria națională. Cronicile)*, răspund tendinței romantice de a-și descoperi matricea genuină, de a face *lectura romantică* a folclorului și a documentului spre a le transfigura prin text. Începută în pașoptism, cariera acestor „izvoare" culminează estetic în opera eminesciană. Modelele culturale și literare ale epocii, *Mitologia Nordului* și *Ossian*, *Biblia* și *Milton*, *Shakespeare*, *Byron*, *Hugo*, *Lamartine* și *Rousseau*, *Utopia franceză* și *Faust* concură la structurarea literaturității românești atît în privința ideologiei cît și în aceea a universului poetic cu un imaginar propriu. Cîteva forme ale „fanteziei" romantice le sînt tributare: obsesia domului gotic descifrat în formele mineralului colosal, „goticizarea" coexistînd cu „elenizarea" prin „templele multicoloane", frenezia și codul etic cavaleresc al bătăliilor, Valhala, Odin/Zamolxe, tipologiile regalității demonice (Macbeth, Richard III — Alexandru Lăpușneanu), demonul rebel (Milton — Heliade, Eminescu), melancolia la martiniană (Grigore Alexandrescu), utopia rousseauistă (Eminescu), spiritul faustic *(Andrei Mureșanu, Luceafărul)*. *Structura receptorului* (capitol concluziv) a demonstrat interferența fertilă a formelor aflate în intercondiționare cultural-estetică.

După ce a studiat așadar ideologia politică, mentalitatea și poetica dominantă a curentului, volumul al II-lea (*Topo-*

Scanned with OKEN Scanner

philia—forme simbolice ale spațiului, Ed. Minerva, 1985) s-a adresat cercetării arhetipale a *imaginarului romantic*, pătrunzînd în laboratorul însuși al textualității. În această privință seria romanticilor (inclusiv succesorii precum Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Mihail Sadoveanu, Alexandru Philippide, Emil Botta, Nichita Stănescu) își vădește opțiunea pentru anume reverii ale materiei, căreia-i conferă un anume simbolism. Cercetarea *parțial* bachelardiană a desprins preeminența cosmologiei ca dematerializare(zborul, aripa și vulturul) și materializare aeriană (luna, „a cerului cîmpie",domurile uraniene) pe fundalul ciclurilor istorice: geneza aurorală — ființarea („viața vană" la Eminescu) — apocalipsa și „eterna pace" (Eminescu). Analogia cosmică predilectă în ontologia și stilistica general-romantică (Lucian Blaga,) semn transcendent al Spiritului universal, devine în romantismul românesc preponderent-organică. Relieful corporal-platonic al *stelelor* în special, „candele" (Grigore Alexandrescu), înotînd cu pletele cufundate în Bosfor (Dim. Bolintineanu), „ochi de aur", „copile albe" la Eminescu, „inimi" ale cosmosului la Blaga, ocupă un loc important. *Luna*, „vremelnica stăpînă" (Vasile Cârlova), „glob" (Grigore Alexandrescu), „barcă" (Cezar Bolliac), apare la Eminescu fie ca planetă abstrasă din legile temporale *(Sărmanul Dionis, Mirandoniz)*, fie ca „hieroglifă" thanatică, „regina nopții, moartă", „geniul morții", fie ca simbol etnic-tutelar al Daciei (Dochia/ Selene în *Memento mori*), fie ca unul estetic (Chipul). „A cerului cîmpie", altă izomorfie materială a aerianului indică transferul teluricului și „umplerea" aerului cu formele sale precum „văi", „mări", „castele", „rîuri" (mai cu seamă la Eminescu și Emil Botta). *Muntele* a central al reliefului românesc (*Miorița*, doinele) unit cu reveria romantică transcendentă oferă metafore și simboluri antropomorfice eului titanic scindat între elan ontic și disperare. „Fruntea" minerală, omologie a orgoliului spiritual, abundă în poemele amplei serii a poeților români: Vasile Cârlova, Cezar Bolliac, Radu Ionescu, Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Aron Cotruș, Geo Bogza, Ioan Alexandru, mulți născuți nu întîmplător în Ardeal. Simbolizarea muntelui mai capătă echivalențe ale ideii naționale, ca vechime, arhaitate (Eminescu, Blaga, Cotruș, Ioan Alexandru).

Scanned with OKEN Scanner

Conotație transcendentă. anamorfoză a domului gotic, el va domina și metafizica romantică prin „vehemență ontologică" (Paul Ricoeur, *Metafora vie, ed, cit.*). Forme aferent-montane intrînd în cercul mineralizării, precum *stînca, vulcanul, codrul de stejari* împărtășesc aceeași opțiune simbolică a topophiliei în romantismul românesc. Dar natura sălbatecă și gigantescă prezintă în egală măsură spații orizontale. Dacă „fruntea" muntelui organiza obsesia supra-eului, *gheţurile, stepa, deşertul, oceanul* (cu latențe verticale) configurează eul în căutare de sine la Eminescu, Macedonski, Ion Pillat, Nichita Stănescu. Țarul stepei în cavalcadă dezlănțuită, Macedonski își simte în egală măsură geniul poetic, „gînd pe suflet domnitor". Cealaltă reverie, a stagnării, va fi investită în *cîmpia de gheață* (receptată din mitologia scandinavă și Ossian) în care mai ales Eminescu și apoi Nichita Stănescu văd forța coercitivă, regresivă. În *pustie* și *deșert* Eminescu și Macedonski descoperă esențele cu prețul torturii existențiale.

La fel de frecvent cu simbolismul transcendent diairetic al muntelui, romantismul românesc înregistrează registrul naturii materne, „spațiul securizant" „nocturnul", „subterana". Cavitățile matricial-alveolare pot fi deschise, interșanjabile cu celestul astral, selenar (deci magice), pezentînd forme des invocate în folclor și atestate de geografia simbolică românească. Într-adevăr, *grădina, pădurea, valea* sînt erotizante în doine, unde ocrotesc cuplul sau constituie un rezervor stilistic al tropilor inserați în cîntecul anonim de dragoste și dor. *Valea*, motiv în același timp lamartinian, aflată în nadirul „frunții" montane (repaos al sinelui retras în fața supraconștienței ontologice) reclamă fie copilăria subiectului, fie aceea a istoriei (Grecia, Dacia), fie a increatului cosmic („văi de haos)" în poezia eminesciană. Copilăria inseparabilă de această figură („văile misterioase, adîncite și obscuri"), apare la Macedonski, la Ion Pillat și devine celestă, dematerializată la Emil Botta. La Sadoveanu Valea Moldovei este un paradis fabulos al faunei. *Pădurea*, cosmos legănător (Blaga, Bachelard), *topos* folcloric ideal („Casă românească"), feminin („mamă", „soră") apare exponențial în topophilia romantică. Casă vegetală, caldă, vibrantă, refractară „vremii", străbătută de glasul izvorului, al păsărilor, de luceferi și de pasul zînelor, ea incumbă eului eminescian dorul regresiei

Scanned with OKEN Scanner

și al visului-moarte; la Blaga ea respiră „otrăvuri uitate"; Emil Botta cîntă „vraja romanticei păduri", mireasa poetului orfic, culcat în „dulcea plasă". *Lacul* și *insula*, cel dintîi ochi erotizat și erotizant teluric, cea de a doua, centru paradiziac al utopiei lui Euthanasius și al erosului thanatic, constituie un simbol livresc (Eminescu). Senzuală la Macedonski și nu „sfîntă", „în farmec" (Eminescu), insula primește erosul viril al valului, „crini regali jur-împrejur" (poemul *Lewki*) și pe cel thanatic în proza lirică (*Thalassa*). Centrul insulei eminesciene este ca întotdeauna dotat cu forțe mantice. *Lacul*, cariera literară a căruia a fost stimulată de faima la noi a celebrului poem lamartinian, apare oniric/erotizant în materia lui transparentă, ochi teluric îndrăgostit de cer (Eminescu), thanatic la succesori (Ion Pillat, Emil Botta). Amplificînd la scara colosalului aceste conotații feminine, *marea* are proprietăți hierogamice, fecundante (Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Macedonski), dar și thanatice (Eminescu; Macedonski — *Thalassa*). Erosul se arată implicat de cîte ori romanticii exotici evocă Bosforul (Alecsandri, Bolintineanu); Delta Dunării are la Sadoveanu și Panait Istrati același simbolism implicat în geneză organică. Investirea mării cu sensul unui depozit temporal conținînd vîrste de aur în Valhala, din care urcă zeii, eroii daci și nordici, se află în poemele eminesciene (*Memento mori*).

Cavitățile subterane fără acces uranian sînt în romantismul românesc spațiul teofaniei și al „catabasiei" (Mircea Eliade). *Peștera* mai ales pătrunde în zona mythistoriei naționale conferind magului facultăți mantice la Eminescu (*Povestea magului, Andrei Mureșanu, Cezar*). „Hală" montană sub capitala incendiată a Daciei, îi adăpostește pe „ducii" care stau cu Decebal la „masa morții" (*Memento mori*). Aici se ocultează timp de șapte ani Zamolxe, zeul dacic suprem (Blaga, Sadoveanu) dar și preotul acestuia, ultimul Decheneu (Sadoveanu, *Creanga de aur*) sau schivnicul care rostește premoniția victoriei de la Vaslui asupra „osmanlîilor" (*Frații Jderi*). *Hala* extinde la Eminescu sistemul de peșteri reprezentînd spații inițiatic-esoterice, sediu al oglinzii/simbol în care apare îngerul Somniei sau „regina dunăreană" (*Strigoii*).

O asemenea structură a universului fenomenal se află în incidență cu gîndirea magică românească, creație a incon-

Scanned with OKEN Scanner

ştientului colectiv. Preeminenţa organicului sub forma telu-ricului dominant, materializînd aerianul şi acvaticul rămîne evidentă („taina joasă-a ţărînei" — Blaga). Elementele sînt metamorfic rotite în eternul „cerc de forme" (Eminescu) sub tutela istorismului heraclitian şi converg spre sinteza monadică proliferînd nesfîrşite serii antinomice (de unde principiul analogic ducînd la metaforă, simbol şi mit).

Modelul universului romantic, urmare a omologiei fundamentale dintre eu şi lumea sensibilă, sursă primordială a lirismului, are o structură tripartită, ascensionalul cosmic şi mineral reprezentînd accederea spre supraeu; superficia în forme colosale aventurile eului în căutare de sine, iar femininul ocrotitor, edenic, — increatul, reveria/repaosul sinelui. Trama, tensiunea, criza, *hybrisul* se figurează prin erupţia *vulcanului* şi *furtuna* pe mare sau în munţi, imagini consacrate ale acestei poetici. Conotaţiile social-istorice ale formelor lărgesc în romantismul românesc funcţia eului, integrîndu-l colectivităţii etnice (muntele sacru, Pionul, peştera magului/Decheneu, regatul montan al Dochiei, pădurea cu seminificaţie istorică). Poetul-profet poartă titanismul „frunţii" montane în accederea simbolică spre esenţe. *Formele arhitecturale* se distribuie conform aceluiaşi model spaţial. *Satul*, formă a reveriilor ocrotitoare, mitologic (L. Blaga), va fi „cosmocentric" în reveriile adolescenţei pierdute (Eminescu, Creangă, Macedonski, Coşbuc) şi mai accentuat etnic la Octavian Goga, sămănătoriştii minori şi chiar la Lucian Blaga. La început arhetip al romantismului, el devine unul al literaturii române, incluzînd *casa părintească* (Eminescu, Ion Pillat, Octavian Goga). Monumente exotice, nordice sau orientale precum *domul gotic* şi *piramida* participă la simbolismul verticalului mineral, ca şi la misterul teofanic al subteranelor sale. Domul gotic, descifrat de romanticii români ai colosalului (Cezar Bolliac, Eminescu) va fi presupus atît în grandiosul natural, cît şi în *ruinele* autohtone (Tîrgovişteа — Heliade, Cârlova, Grigore Alexandrescu; Sarmisegetuza la Eminescu). *Veneţia*, oraşul exilului romantic va sugera *fortuna labilis*, melancolia istoriei revolute odată cu fascinaţia unui gotic agonic. Laolaltă, aceste forme ale *topophiliei* induc romantismului românesc o bogată eflorescenţă simbolică.

Scanned with OKEN Scanner

Volumul al III-lea și cel final dedicat arhetipurilor cuprinde în principal o reconstituire a *"mythistoriei"* („cronophilia" romantică) și una tipologică, a *„caracterelor"*. Cea dintîi carte decelează *modelul temporal* al romantismului românesc, marcat de istorism heraclitian cu o permanentă transferare a *„memoriei-imagine"* (Bergson) din trecutul colectiv sau individual în prezent. Principiul romantic al curgerii universale, notat de Tudor Vianu, Lucian Blaga și G. Călinescu, conturează cu atît mai pregnant miturile vîrstelor prin descindere în *eu*. Principiile herderian și schopenhauerian implică decăderea ciclică, paralelă celei cosmologice, pe care o străbate la rîndul ei „mythistoria" (termenul lui Ion Heliade-Rădulescu). Cu atît mai mult romantismul originarului va învia miturile civilizațiilor organice: *Dacia, Ellada, Întemeierea Principatelor* sau momentele unei entropii frenetice (*Bătălia, Revoluția*). Această „mythistorie" obiectivă, a civilizațiilor și momentelor subiectivizează timpul obîrșiilor, cufundînd într-un timp omogen materializări edenice solare sau lunare. Astfel Dacia și Întemeierea Principatelor se restituie din epopei lirice (Heliade, Alecu Russo, George Baronzi, Dim. Bolintineanu, Vasile Bumbac, Aron Densușianu, Mihai Eminescu), drame romantice (Mihai Eminescu), evocări jurnalistic-retorice și epice (Gh. Asachi, Cezar Boliac, Mihail Kogălniceanu, B.P. Hasdeu, Mihail Sadoveanu). *Dacia*, „țara slobodă" trece prin „crivățul" năvălirii romane, cînd din „sînge" și foc „se naște un popor nou" (Alecu Rousso, *Cîntarea României*). Înregistrînd rotirea cosmologică a civilizațiilor, George Baronzi se oprește într-o Carte a timpului, asupra unei Dacii aflată sub tutela lunii care va fi martoră la incendiul Sarmisegetuzei căzută „sub a morții lege". Pînă atunci însă belșugul bucolic constituie un relief al concretului prin enumerări ale speciilor florei și faunei, sau altele picturale, ale portului feminin. *Traianida* lui Bolintineanu intră în zodia eminesciană prin viziuni serafice ale dematerializării, iar *Negriada* lui Aron Densușianu apare și ea cufundată în mit, are „o vale-ncîntătoare" și „un plai de paradis" năpădite de „popoare mari de flori". *Eminescu* transformă în metaforă epistemologia temporală avînd de înlăturat un obstacol mineral — realul, ("perdeaua cea de fier"). „Fulgerul", clipa revelației în ce privește simbolul, „trecutul-rege" cu „umbrele" sale, le transformă în „adevăr", — *„memo-*

Scanned with OKEN Scanner

ria-imagine". De aici înainte cufundarea în trecut reclamă reverii acvatice, poetul pornind cu „luntrea vieții" „pe-a visării lucii maluri". Această „visare"/evocare apare susținută de teoria lui Vico-Herder-Schopenhauer a circularității sociogonice (paralelă celei cosmice), urmînd de la „mărire" la „cădere", altfel spus mitul palingenezei („Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut"). Defilarea onirică a marilor civilizații, între care Dacia, deține un spațiu privilegiat, prezentînd succesiunea unor panorame paradiziace cufundate în apele mării (figură simbolică spațio-temporală) spre a emerge în alte forme. Această „mythistorie" grandios *visată* în *Memento mori* (*Panorama deșertăciunilor*) are un moment entropic final, de ruptură, acela al Revoluției franceze simbolizată prin figura vulcanului care modifică secolul, ducînd apoi la instaurarea scepticismului pe care doar „păharul poeziei înfocate" îl poate compensa. Sfîrșitul descendent al *istoriei* (profană acum, refuzîndu-și mitul) coincide cu agonia cosmologiei și a marilor elemente, inclusiv a Duratei însăși, devenită „cadavru". Acvaticul genetic și cald, semn al vieții mythistorice în zenitul ei, va fi înlocuit prin figuri ale recelui mineral și friabil, reziduuri ale incendiului universal.

Organicul caracterizează imaginea Daciei „gîndită" de „strănepoți" în momente de cumpănă, cînd „trunchiul" axial al copacului nu mai este întreg, ca și „lanțul ce ni da viață fertilă". Această *ruptură* a prezentului față de *trecut* uzează de harul poetic manifest în „memoria-imagine" captată dintre umbrele evanescenței, „peste adîncimi de secoli". *Mythistoria* Daciei se desfășoară printre „stînci bătrîne"goticizate, ascensionale ale Sarmizegetusei, castelul însuși al Dochiei/Selene (simbolismul figurii respective cu „frunte" transcendentă), și spațiii alveolare feminine (văi florale scăldate în aer parfumat și cald, ape hierogamice față de cer purtînd un„ rai *dulce*" — epitet stereotip; grote, peșteri și hale de granit adăpostindu-i pe „ducii daci", anamorfoze ale mineralului dotat cu un simbolism al arhaicului etnic). Belșugul bucolic cu cai lunari plutitori, „sara cea eternă" cufundă Dacia eminesciană într-un crepuscul al reveriei muzical-onirice. *Sadoveanu*, succesor al *dacophiliei* eminesciene realizează în *Creanga de aur* o reconstituire la fel de lirică prin coborîre în adîncuri minerale, „epave ale oceanului-timp", mărturie a aceleiași cosmobiologii romantice. Pă-

Scanned with OKEN Scanner

trunderea lui Stamatin, eventual avatar al lui Kesarion Breb, în mythistorie îi relevă un popor vechi cu „înțelegerea eresurilor" care străpung „stînca materiei", altfel spus, deținînd o gîndire magică. Muntele axial cu frunte și peșteră teofanică apare dotat cu un limpede simbolism etnic. Tracismul lui Ion Gheorghe, (pe urma lui Hasdeu, cu *Istoria critică*, Nicolae Densușianu și Vasile Pârvan), animă poetic mitologia autohtonă guvernată de Bendis și *Mume*-țărănci, rămînînd fantezist ca armătură științifică. Organicismul de tip romantic se vădește în senzualitatea formelor teluric-vegetale aflate într-un nupțiu permanent sub ochii inițiatului Manimazos (*Cavalerul trac*, *Megalitice*).

Ellada completează mythistoria romantică prin diacronia temei începută în pașoptism sub tutela byroniană a elenismului mesianic (*Childe-Harold*). Stilul retoric, interjecțional de odă clasic-romantică fixează de pildă în *Mormintele. La Drăgășani*, idealul libertar comun al celor două „nații", ilustrînd „vechimea cu veacuri fabuloase" sub tutela byroniană. D.Bolintineanu în *Conrad* suprapune stimulentul „culturii" (Spengler) mitologice, conținut de cavitatea simbolic-temporală a mării peste prezentul elen înfeudat turcilor, „timp de vițiu" profanat, ca și la *Duiliu Zamfirescu*, un clasic cu accente romantice (*Pe Acropole*). Cufundată într-o mythistorie onirică și paralelă Daciei, va fi Ellada eminesciană într-o poetică apropiată de visul elenic al lui Keats, Goethe, — *Faust* (II) sau Hölderlin. Zeii și nimfele organic-dionisiace, erosul cosmic, acvatic, euforia muzicală a naturii selenare, „noaptea dumbrăvană", „marea cerului cea liniștită" fixează o lume a prezentului etern. Macedonski adîncește tocmai filonul dionisiac romantic — îmbogățindu-l cu senzualismul gidian (*Thalassa*) ca și în poeme aferente străbătute de pulsiuni panice. Alteori clasicitatea elenă se va interfera cu romantismul estetic (*Noaptea de mai*). Ellada interbelică (eventual expresionistă) va adînci romantismul dionisiac la Lucian Blaga, succesor al mythistoriei romantice.

Întemeierea Principatelor române și *Eroica luptei* constituie alte epoci ideale. Lectura vizionară a documentelor destul de puține (cronica lui Ureche) scoate din „negura mitologiei" (Gh. Asachi) eposul lui Dragoș de o vastă împămîntenire literară. Asachi, clasic și preromantic-duios în nuvela

Scanned with OKEN Scanner

sa, pictează exodul cetelor maramureșene și întemeierea „Dragoșizilor" („Mușatini") ceea ce-i va da lui Eminescu ideea unui ciclu al damnării shakespeariene într-o suită de drame istorice. Cea terminată, *Bogdan-Dragoș*, stilizează romantic tema, oferind un text despre un voievod byronian (manfredian) îndrăgostit naiv de castelana moldavă Ana. Tărîmul va fi intens-oniric, cu turme nesfîrșite, rîuri-oglinzi, imagini biblice ale exodului pastoral spre „cerul darnic" al Moldovei. Întemeierea Țării Românești de sub Basarabi, mai puțin fertilă literar, va fi înregistrată în epopeea *Negriada* (Aron Densușianu) bogată în transferuri folclorice, păduri vrăjite, văi edenice și secvențe războinice. Înfruntarea armată urmărită ca motiv literar conjugă viziunea animistă a naturii etnice cu un timp entropic al luptei culminînd cu eposul eminescian (*Scrisoarea III*) și sadovenian (*Frații Jderi*). Revoluția ca motiv analogic uzează fie de texte retoric-jurnalistice (V. Alecsandri, Eminescu în poeme juvenile), fie de mari figuri simbolice eminesciene (vulcanul și oceanul).

Același principiu romantic al valorizării trecutului prin „memoria-imagine" guvernează *Mythistoria subiectivă. Vîrste și momente*, altă secțiune a *Cărții a IV-a. Copilăria și adolescența* transferă în prezent același teritoriu primordial cu pădure, vale, sat natal, casă bătrînească ca forme simbolice, lume ideal-potențată de inocența eului revolut, de unde melancolia implicită. Poemele lui Barbu-Paris Mumuleanu (*Memoria celor trecute*), Grigore Alexandrescu (*Meditație, Adio. La Tîrgoviște*), Alexandru Sihleanu, preced structurarea eminesciană a temei. Aici „memoria-imagine" se va instala în spațiile feminine, folclorice ale văii și pădurii pătrunsă de armonii acvatice, animînd reminiscențe ale doinelor și basmelor în stilizările fantastice ale zînelor (*Fiind băiet ...*, *O, rămîi*, *Trecut-au anii*). Antiteza umbră/lumină intră în incidența mecanismului temporal, valorizată în funcție de simbolistica acestuia din urmă. În fața trecutului, conștiința rupturii accentuează pregnanța imaginii transferate, dar și magia muzicală. Vitalismul macedonskian, genialitatea adolescentă, solară a aceleiași vîrste romantice la Eminescu, va fi continuată de Ion Pillat, Octavian Goga, și chiar Lucian Blaga sau Nichita Stănescu. Acvaticul devine de la Eminescu vocea obligatorie, onirică a acestor texte/discurs descinse

Scanned with OKEN Scanner

din romantismul unei topophilii experimentată îndelung. Secvența cavalcadei (Macedonski — N. Stănescu) punctează hybrisul existențial, entropic, dinamitînd reveria tradițională a motivului.

Ilustrare a altui moment al mythistoriei individuale ni s-a părut *rememorarea erosului negativ prin absență*, „trucajele" acestuia, precum întîlnirea imaginată și iubita moartă. Seria amplă a poemelor analizate (C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Mihai Eminescu, B. Fundoianu, Nichita Stănescu pentru cel dintîi și C. Conachi, Cezar Bolliac, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, Radu Ionescu, D. Petrino și iarăși Eminescu, Bacovia pentru celălalt) confirmă ponderea motivului dar și a viziunii spiritualiste în romantismul românesc. Momentul eminescian în care deseori modelul doinei și al bocetului apare pregnant, aduce în prezent *clipa extatică* anihilată de „negurile reci "ale timpului individual advers. De aici metamorfoza serafică, *„umbra de argint"* ascensională, dar și invocarea întîlnirii ca *proiecție visată* (*Lacul, Sara pe deal, Cînd crivățul* . . .) în aceleași forme spațiale ocrotitoare caracterizînd mythistoria subiectivă. Imagini ale materialității concret-organice (pădurea, satul, „valurile vremii") se contopesc cu dematerializarea selenară (apa în irizări nocturne, izvorul „al vrăjilor caier") și cosmologia. Durata subiectivă se refuză uneia obiective, profane, marcată de alternarea timpurilor verbale. Acel *departe* spațio-temporal eminescian (esențial după Edgar Papu) concentrează toate figurile cunoscute, aici „memoria-imagine" a erosului, altă *istorie* retrăită de *subiect* și ridicată la condiția de „mythistorie".

Călătoria în suprarealitate, rezonanța cu ritmurile cosmice se realizează ca alt moment temporal romantic, *somnul și moartea.* Aici descinderea în eu capătă analogia descoperirii celeilalte, a Sintezei/Cosmos, așa cum o intuise „idealismul magic" al lui Novalis și așa cum o studiază Albert Béguin în opera sa clasică, *Sufletul romantic și visul* (ed. cit.). Seria poemelor urcă de la Heliade cu rememorarea lui epicizată clasic (*Visul*) la Eminescu, moment privilegiat, incluzînd personificări simbolice (*Regele Somn, Îngerul Somniei, Chipul*). Extazul ontic se realizează printr-un zbor anihilînd timpul comun pentru Durata spațializată cosmologic (*Povestea magului*), simetrică „nemarginilor" spirituale. Smulgerea telurică, tăcerea, ascensiunea, plutirea aeriană sînt obiectivate

Scanned with OKEN Scanner

epic (*Sărmanul Dionis*). Prin călătoria onirică a inițiatului, proprie poeziei care contrage eposul în simboluri, acesta accede „pe-a visării lucii maluri" la mythistoria bipolară, demonstrînd o altă asamblare a temelor, motivelor și figurilor stilistice eminesciene cu accentuarea altui semnificant. Provocarea și dirijarea visului, timpul său omogen îi conferă în egală măsură o structură mythistorică (*Cînd crivățul ...*, *Sara pe deal*, *Vis*). Macedonski practică și el în marele său poem oniric (*Noaptea de decemvrie*) o dilatare simbolică includzînd spații exotice-solare, în care visul trece de la reveria caldă (Bagdadul) la arșița pustiitoare (deșertul). Bacovia, Lucian Blaga, Alexandru Philippide, Gellu Naum, Leonid Dimov moștenesc într-un fel acele „nemarginі de gîndire" ale prințului eminescian descoperite în palatul Somniei.

Somnul thanatic amplifică spațial și radicalizează tema de mai sus, anihilînd definitiv conștiința prin inconștient și finitul prin infinit.

Imaginarul descendent, nocturn, subteran pe rîul infernal ca și domul gotic funebru face din *Vis* poemul coșmaresc exponențial al temei, confundînd finalmente nu doar visul cu moartea, ci și visul cu viața, conform metaforei schopenhaueriene. Emil Botta, poet al acvaticului dar și al celestului obsedat de Thanatos va fi dominat de aceeași viziune eminescian-monarhică.

Conceptul de „mythistorie", transferul trecutului sociogonic sau individual în prezentul psihic unit cu sentimentul zădărniciei și cu antiteza ontologică fundamentală (trecut-prezent; mit-real; sacru-profan) dă una din cele mai împlinite realizări estetice ale romantismului românesc. Premisele ideologice ale mythistoriei colective edifică asupra afectului patriotic, constantă tematică și una psihanalitică a supraeului în romantismul românesc.

Structura temporalității dilată originarul și pretemporalul „eterna pace", vîrsta „naivă" sau „barbară" dominată de instinct și nu de conștiință, (vezi copilăria și adolescența popoarelor și a indivizilor, ca și lirismul în stare pură provenit din Eros) pentru a eluda prezentul și a prefigura (meliorist sau sceptic) viitorul. Astfel timpul fast, „cultura" invadează degradarea artificioasă („civilizația" în sens spenglerian) prin hipertrofierea imaginii rememorate cu toate atributele materiale ale topophiliei romantice. Acesta este *eternul pre-*

Scanned with OKEN Scanner

zent al poeziei, receptacol al trecutului într-un sistem al veșnicei deveniri declanșate de „clipa suspendată" eminesciană. Lumea fizică a mythistoriei, pornind de la armonia formelor naturale românești (spațiul ei „mioritic"), distinge romantismul național printr-un arhetip al frumosului.

Tipologia excesivă a romanticului, proiecția simbolică a creatorului de tip demiurgic tinde spre supraomul-erou în sensul fixat de Thomas Carlyle. „Caracterul" acestuia, manifest în frenezia aventurii existențiale cu vocațiile fixate și în cazul Poetului/autor al textului îl face să fie o mască a celui dintîi, rezultat al subiectivizării sale. Conștiința unicității devine însă cu romantismul obiect al literaturii, ceea ce compensează lipsa de relief epic. Funcția analitică, introspecția va fi deci înlocuită prin previzibila retorică a monologului truculent în vers sau proză pe tema marilor antinomii metafizice, între absolut și limitarea umanului. Toate speciile literare romantice (poemul, drama istorică, nuvela, romanul) reduc portretele la rostirea abundentă orală sau epistolară, clamînd hohotitor destinul, viitorul insondabil, legile oarbe, injustiția socială, fatalitatea. Epic vorbind, eroul romantic se află totdeauna într-un punct critic, „situația-limită", scindat interior și minat de adversități exterioare ireductibile (sociale, politice, sentimental-erotice, morale, metafizice). Victimă a cabalei universale și a „sîngelui" său blestemat, demonic, de „apostat", el va fi aprioric revoluționar, solidar cu Proletarul sau exilat, tribun căzut el însuși, călugăr, haiduc, oricum napoleonian ca vocație și destin. „Caracterele" analizate în *Cartea a V-a* mai cuprind pe Eroii mythistoriei românești fabuloase (Dochia, Zamolxe, Magul/Decheneu, Demonul/Zburător), cît și ai celei atestate documentar: Decebal, Mihai Viteazul și, acceptat ca model european al romantismului și al ideii libertare, Napoleon. Dacă cele dintîi *caractere* sînt emblematice, dar plate, devenind adînci abia in post-romantismul interbelic (Sadoveanu, Blaga), eroii mythistoriei propriu-zise își conturează individualitatea încă în plin romantism pașoptist și eminescian.

Simbol al esențelor etnice, *Dochia* apare în scenariul etnogenezei latine la Gheorghe Asachi, avînd numai meritul de a fi pionierul temei. Cu intenții epice mai ample, Bolintineanu face din Eudochia, soția lui Zamolxe, o zeitate serafică silvană dar și mumă cosmogonică (*Traianida*). La Emi-

Scanned with OKEN Scanner

nescu Dochia locuiește „un palat de stînce", în fapt însăși Dacia, iar tipologia ei angelică se confundă cu aceea a lunii, Selene. Stilizarea romantică privește atît *îngerul blond*, figura erosului eminescian, cît și ascensiunea aeriană levitația, clarobscurul irizant, silvan-selenar. *Zamolxe*, zeul dac suprem, personaj incidental la Asachi și Cezar Bolliac, mai conturat la Bolintineanu, întrucît hotărăște moartea eroică a lui Decebal, devine epopeic la Eminescu (*Memento mori*). Zeu războinic, înfruntîndu-l pe „Joe", el deține forțele mantice ale lui Odin (*Strigoii*, *Gemenii*). Abia la Blaga zeul devine erou romantic înfruntînd propria-i imagine convențională, pusă în circulație de magul diversionist, adept al politeismului. *Demonul/Zburător*, obiectivare a spiritului libertar însuși, emblematic pentru poetica dar și tipologia cercetată, va da în romantismul românesc ipostazări sociale, titaniene (Heliade, dar mai ales Eminescu) pe lîngă implicațiile erotice ale mitului folcloric, al Zburătorului (Heliade, Bolliac, Alecsandri, Eminescu), intrînd și în structura complexă a lui Hyperion. Fibra rebeliunii argheziene din *Psalmi* va urca spre aceeași demonie faustic-romantică.

Eroii acțiunii și ai cunoașterii împlinesc „caracterele" romantismului românesc și totodată mythistoria acestuia. *Magul/Decheneu*, de la personajul emblematic eminescian, oracular, taumaturgic, deținînd *Cartea lumii* (*Povestea magului*, *Andrei Mureșanu*, *Strigorii*) ajunge la Sadoveanu esență a spiritualismului dacic, legatar al lui Zamolxe. Spre deosebire de eroul eminescian, — Kesarion Breb se obiectivează printr-un *destin* constituit de adversități fatale (călătoria esoterică, despărțirea de regina exilată a Bizanțului), deși deține și funcția etnică precum Dochia sau Zamolxe. Titanismul demonic, aventura totală, rebeliunea, curajul leonin, damnarea, regalitatea spirituală, într-un cuvînt *excepționalul* (subliniat în cunoscutul eseu călinescian) marchează eroii romantici ce aleg *vita activa*. Între aceștia, *Decebal*, evocat și invocat în jurnalistica pașoptistă (Alecu Russo, Cezar Bolliac) simbolic în sensul ideii de unitate națională, va apărea schematic la Baronzi și Bolintineanu, emițători ai unei retorici pașoptiste (*Daciada* și, respectiv, epopeea *Traianida*). Romantismul eminescian va uza de cea dintîi modalitate în *Memento mori*, unde Decebal apărea titanic-discursiv ca adversar al Romei, deși lipsit de relief interior,

Scanned with OKEN Scanner

și erou cvasi-shakespearian abia în tabloul dramatic cu același titlu, de o mare forță caracterologică în versul alb inspirat ales. *Istoria* lui Iorga va consfinți aceeași viziune a eroului faustic regal din mythistoria dacică. Psihismul napoleonian, fascinația demonică, un fatum deconcertant va fi inculcat de romantismul românesc altor eroi mitizați încă de apoca antumă, precum *Mihai Viteazul* și haiducul. Autorul „poemei istorice" (testamentul parabolic al lui Nicolae Bălcescu) investește ideea națională și aceea a Unirii într-un supraom monarhic de o totală și naivă bună-credință prins în rețeaua intrigilor de un rafinament bizantin. Forța deciziei, curajul intempestiv, extazul acțiunii armate au a înfrunta curțile imperiale ale unei Europe alarmate de răsunetul victoriilor acestui valah asupra turcilor. Retorica simpatetică a istoricului, dialogul său liric cu eroul nu anulează viabilitatea personajului, supradimensionat în virtutea mentalității romantice. Dominînd instantaneele predecesorilor ca Bolintineanu sau a succesorilor temei (Alecsandri, Coșbuc, Iorga, Sorbul), opera lui Bălcescu îl înscăunează pe Mihai Viteazul în prima serie a eroilor noștri romantici. *Haiducul*, nu mai puțin exponențial în sens social și etnic, va fi erou poematic la Alecsandri, erou de dramă romantică la Hasdeu, supus damnării și schematic-sentimental la C. Boerescu și N.D. Popescu. Abia la Sadoveanu el va avea personalitate temperament pasional, *destin*, *fatum*, iradiere magnetică, demonie cuceritoare erotică precum Cosma Răcoare, Ivanciu Leul, Toderiță Catană, Ali-Deli sau Strămurare. Mythistoria sadoveniană a haiducului-supraom va fi moștenită, cu aluviuni „decadente" de „fin de siècle" de Panait Istrati (*Cozma*).

Acest titanism de extracție romantică se poate decela și în deceniile literare ultime prin discursul liric al eului hipertrofic (Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Alexandru Philippide, Mihai Beniuc, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Ioanid Romanescu) sau prin „măști" ale supraomului în opera lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Nicolae Breban, toți scriitorii extrem de diferiți unul de altul.

Stilul romantic, cel din urmă nivel al arhetipurilor supuse cercetării, evidențiază în acord cu ontologia („cosmobiologia") dominantă, propensiunea spre sinteză și concretețe organică. Mentalitatea secolului consună surprinzător cu orizontul gîndirii magice românești, ceea ce explică atît

Scanned with OKEN Scanner

durata acestei poetici la noi, cît și caracterul ei genuin dincolo de formele și formulele receptate la stimulul intermediarului francez urcînd însă spre matricea poeticii germane. Diacronia maturizării stilistice a romantismului românesc (1830—1900), cînd „starea de spirit" coincide cu structura istorică, înregistrează efortul desprinderii de două modele active în pașoptism. Cel dintîi, al „prozei" jurnalistice (apelul, proclamația, discursul), limbaj tranzitiv, pe cînd cel de al doilea, literar, al poeticii clasic/preromantice încă tributar Mimesisului și discursului netransgresat. Descoperirea *concretului generator de sens*, stilul „simbolic" (Hegel), *devierea*, condiție a intranzitivității se vor instala în opera eminesciană, punctul iradiant al romantismului românesc. Figuri exponențiale pentru esența literaturii ca *metafora*, *simbolul* și *mitul* („hieroglifa" — Eminescu), privite în istoricitatea lor, cu unele prefigurări (Heliade, Bolintineanu dintre predecesori) argumentează cu urmări decisive pentru literatura națională saltul spectacular produs. Universul static-pictural este dinamitat de altul proteic, metamorfic, guvernat de analogie/dihotomie, adînc istoric („cercul de forme", notație eminesciană) dar și adînc material, concret, deși supus Monadei ideale. Contemplarea lui titanică, palingeneza cu momentele ei (cosmic, sociogonic, subiectiv) explică „durerea", damnarea și toate datele psihismului cercetat. *Metafora* generată prin transfer semantic, intranzitivă și cu largă deschidere apare în *Anatolida* lui Heliade (*Imnul creațiunii*) într-o celebrare orfică a elementelor. Timpul și substanța apei realizează devierea de sens poetică la Grigore Alexandrescu, însoțind o valorificare inspirată a fonologiei, cu funcții cvasi-metaforice. D. Bolintineanu extrage din apa feminină sugestia unor serii hierogamice (*Florile Bosforului*, *Conrad*). Adîncind misterul și realizînd o concretețe organică, Eminescu va omologa prin metaforă, celulă genetică a scrisului său, cea mai abstractă noțiune, *timpul*, dîndu-i concretețe acvatic/telurică/minerală de „clipă suspendată" (*Scrisoarea I*, *Memento mori*, *Trecut-au anii*). Metaforele cosmologice, mai frecvent studiate (Ioana Em. Petrescu, Dan C. Mihăilescu) atestă aceeași proeminență a imaginației telurice subordonînd aerianul. *Cartea lumii*, metaforă cu sens ontic/inițiatic intrînd în simbolismul *Unului*, va fi și ea reprezentativă în *Sărmanul Dionis*, *Povestea magului*, *Andrei Mure-*

Scanned with OKEN Scanner

șanu, *Memento mori*, nuvele și poeme caracterizînd epoca cea mai deplin romantică. Istoricitatea simbolului, treaptă superioară metaforei prin incifrare, centru conceptual al poeticii germane și de atunci generice (Ț. Todorov, *op. cit.*) participă decisiv la Mythosul romantic, făcînd din *mundus sensibilis*, un *mundus inteligibilis*. De la sfera supraeului, a accederii spre Idei (simbolul muntelui cu frunte ascensională, al oceanului rebel, al vulcanului) la *hybrisul* eului genialoid (simbolul furtunii, al cavalcadei, al zborului, în prezența formelor simbolice ca ghețurile, stepa, deșertul, lumi ale eului) ajungem la reveriile sinelui adăpostit de spații feminine deschise (pădurea, valea, marea, Delta, specific românești, lacul, barca, insula) și la subterana nocturn-onirică a pre-eului (peștera, „hala", „spelunca", pîntecul piramidei). Dintre construcțiile îmbrățișate simbolic, domul gotic participă la cucerirea ascensională, iar satul, casa părintească, odaia la repaosul matern). Civilizații mythistorice, intrînd în *cronophilie* marchează organicul mitic (Dacia, Ellada, Întemeierea Principatelor), anexîndu-și conotația formelor spațiale de mai sus (Ex. marea ca recipient al ciclurilor mythistorice la Eminescu), *Vîrstele mythistoriei* subiective ca adolescența/copilăria, „trucajele" erosului (întîlnirea imaginată, iubita moartă) și marea călătorie (inconștientul, moartea) uzează în romantismul românesc de transferul *„memoriei-imagine"* în prezent în virtutea aceluiași principiu fundamental al ideii de timp palingenezic. Spațializările au o axiologie logică: *topos*-ul edenic selenar/celest în civilizația și vîrsta „naivă", organică, cel infernal, coșmaresc, nocturn în obsesia thanatică. Intrate în regimul sintezei, „caracterele" romantismului (fantastice: Zamolxe, Dochia, Demonul/Zburător; istorice: Decebal, Mihai Viteazul, Napoleon, „desțeratul", haiducul, poetul) devin simbolice în măsura în care realizează transcenderea eului concrescut cu măștile sale spre structura supraomului. *Mitul*, narațiune parabolică cu facultatea istoricității valorizate printr-o anume concepție temporală („cultură"/„civilizație", sacru/profan, poetic/prozaic, organic/artificial, cîteva din seriile antitetice posibile) se oferă romantismului românesc sub forme folclorice autohtone (Zburătorul la Heliade, Bolliac, Alecsandri, Eminescu) sau mythistorice: Dacia la Asachi, Bolliac, Baronzi, Eminescu, Sadoveanu). Întemeierea țărilor

Scanned with OKEN Scanner

române, a Moldovei, a Mușatinilor la Asachi, Eminescu cu scenariul mitic respectiv, Ellada mai ales la Eminescu. O sursă a mitologiei romantice va fi rezerva altor antropologii (scandinavă, indică, persană, egipteană) cu care imaginarul românesc se află în continuă interferență. Cosmogoniile, etnogeneza, copilăria, adolescența, prima iubire (mitice prin extensia conceptului) evidențiază aceeași căutare a originarului obiectiv sau subiectiv, — vîrstele de aur. Specii atît de diferite precum *epistola*, *poemul parabolic* (Eminescu), *biblic* (Heliade), *epopeea* la noi dominant-lirică (Alecsandri, Baronzi, Aron Densușianu), *drama lirică* (Eminescu, Blaga), *„poema istorică"* (Alecu Russo, Bălcescu), *elegia* (pentru mitizarea vîrstelor eului) sînt marcate de aceeași căutare a „memoriei-imagine". Eroii civilizatori ai mythistoriei sînt Zamolxe (la pașoptiști, Eminescu, Blaga), Magul/Decheneu (Eminescu, Sadoveanu), Bogdan-Dragoș (Asachi), Mușatinii, (Eminescu), Negru-Vodă (Aron Densușianu), dar mai ales Mihai Viteazul (homeric-napoleonian în *Istoria* ... lui Bălcescu, imprimîndu-și conturul în scrisul succesorilor ca George Coșbuc, Mihail Sorbul, Nicolae Iorga), ca și haiducii (la Alecsandri, N. D. Popescu, dar mai ales Sadoveanu și Istrati), Mircea cel Bătrîn, Ștefan cel Mare (Alecsandri, Eminescu, Delavrancea), Eroi romantici în bună măsură supraoameni cu „destin" fatal, aflați în situații-limită. Tema artistului și aventura sa în absolut se realizează prin mitul eminescian, transfigurare a *basmului* autohton, fie că e vorba despre ipostazările spiritului hyperionic (*Luceafărul*), fie despre destinul geniului damnat (*Miron și frumoasa fără corp*). Linia tematică urmată de Blaga, eminescian ca discurs, va completa aceeași tipologie romantică prin Meșterul. Napoleon, Danton, Prometeu, Faust, cel dintîi obsesie unanimă și erou literar (N. Filimon, Ioan Catina, Eminescu), cel de al doilea titanic la Camil Petrescu, complinesc galeria Eroilor printr-o largă deschidere culturală proprie romantismului românesc. Mitul național îndrăgit de tradiționalismul interbelic teoretizat și transfigurat (Blaga), epicizat (Sadoveanu), va cunoaște formule livresc-romantice neașteptate ca metempsihoza (Rebreanu: *Adam și Eva*, descins din *Anatolida* heliadescă printr-o spirală descifrabilă).

Figurile centrale ale devierii persuadînd memoria literaturii naționale pînă astăzi (metafora, simbolul și mitul), își

Scanned with OKEN Scanner

alătură în romantismul nostru mărci ale discursului. Epitetul mai fast în formula concret/individualizatoare și nu doar abstractă, antiteza lexicală și gramaticală purtînd antinomiile generale ale metafizicii (poetul și lumea, înger și demon), monologul retoric ca textualizare tipică, a tranzitivității, explorarea rezervelor sugestive ale fonologiei (Grigore Alexandrescu, Eminescu, Macedonski), concretizarea prin nume și verb a viziunilor, nuanța arhaizant-regională de „vechime" (Eminescu, Sadoveanu), frazarea ascensională susțin percutanța marilor figuri ale tropologiei. Coexistența cu retorica clasică (alegoria, personificarea, metonimia, epitetul ornant, stereotip) nu este singura, deși unanim acceptată și formulată.

Mai interesantă și cu valoare concluzivă se ivește la capătul acestor considerații finale consemnarea a două moduri de discurs coexistente în romantismul național. Anume, stilul „simbolic", incifrat, intranzitiv conținînd esența poeticului, și care alternează în virtutea principiului civic- mesianic și al inflamației temperamentale (nevoia auctorială a rostirii abundente) cu modelul acceptat, clasic, retoric al tranzitivității, marcînd „democrația" filonului romantic la nivelul stilului.

O ultimă concluzie, dincolo de permanența curentului, privește unicul cosmocentrism al planetei eminesciene care include în galaxia sa toate seriile combinatorii ale arhetipurilor cercetate (vocațiile psihismului romantic, modelele literare și culturale, formele simbolice ale *topophiliei* și *cronophiliei* reiterate în constantele mythistoriei, „caracterele", Eroii acesteia din urmă ca și, finalmente, figurile textului literar, metafora, simbolul și mitul). Poezia eminesciană se arată a fi un sistem cosmotic ivindu-și în prim-planuri succesive ochiului nostru interior relieful tainic al cîte unui arhetip pe scena rotitoare a sintezei celorlalte. Construcția întreagă este însă a romantismului românesc, pe care-l și transcende Eminescu, eliberîndu-i frumusețea geometrică a structurilor.

O ultimă precizare privind strategia critică. Întrucît nu am intenționat să asamblăm, lucru de fapt imposibil, temele în diacronia lor exhaustivă, vor lipsi autori care ar fi fost îndreptățiți, prin materia abordată, la prezență. Cum

Scanned with OKEN Scanner

însă ne-a interesat evoluția unor forme estetice, am optat de fiecare dată pentru anume texte exponențiale, chiar dacă au aparținut unor minori. Motivul este că în studiul unui curent literar interesează *istoria poeticii*, nu mai puțin decît personalitățile care-l compun.

1985—1987

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ:

STRUCTURE DU ROMANTISME ROUMAIN

L'étude de la littérature roumaine ne saurait aucunement éviter l'époque romantique, celle-ci coïncidant avec le besoin manifeste de l'Oeuvre, de la spiritualité et, en même temps, de la personnalité. En sa qualité de matérialisation de l'altérité créatrice, de „miroir ingénieux de l'esprit humain" (selon les paroles proférées il y a deux siècles par le chroniqueur Miron Costin), notre littérature moderne prend conscience de soi-même, tout en acceptant la mentalité et la poétique de ce courant. Elle acquiert une identité de sorte que les trois flux romantiques, à savoir le flux quarante-huitard (1830—70), éminescien (1870—1883) et anamorphotique, prolongé (jusqu'à nos jours) par des personnalités qui lui sont favorables, ne font que fertiliser la diachronie générale de la littérarité. Sans se soustraire jamais à cette histoire, le romantisme s'est impliqué au contraire dans son grand destin, tout en forant en profondeur des lits de rivière, *autrement* nommés à l'embouchure. Mais celui qui va vers l'amont de la rivière, jusqu'aux sources, reconnaîtra toujours son espace original, généreux, qui coexiste dans des rapports dialectiques, tensionnels, avec des hypostases contemporaines dont le symbolisme, l'expressionnisme, l'existentialisme, le surréalisme ainsi que les formules les plus traditionnelles de la poétique roumaines, telles le courant du „Sămănătorul" et celui de la „Gîndirea". Cela est dû au fait que le romantisme provient de par la négation des dogmes et des hiérarchies esthétiques et survit dans la mesure où il fait voir son identité, donc son originalité. Issu de la négation et à travers la négation, tout en s'entretenant grâce à l'affirmation de la liberté créatrice, le romantisme participe de manière décisive à la dynamique de la littérature nationale; l'évolution de sa synthèse présuppose les moments de la thèse et de l'antithèse, autrement dit le rapport entre

Scanned with OKEN Scanner

la tradition et l'innovation. Comme toute innovation suppose un moment de rébellion visant „la Bastille de rimes" (Hugo), la littérature nationale s'avère un organisme constamment ouvert à une telle initiative. D'ici, la participation déterminante du romantisme roumain à l'élaboration de la personnalité spirituelle de la littérature, fréquemment appelée la spécificité nationale.

Le problème, longuement débattu, visant les *modèles* externes vis-à-vis desquels l'époque respective se montre en sa qualité de récepteur, ne signifie pas annihilation de l'authenticité. Dans ce sens, nous ne saurions plus nous limiter à l'étude des „sources", due à N. Apostolescu ou Pompiliu Eliade; à présent, il serait impossible de réduire l'histoire littéraire „à un obscur instinct de l'aspect autochtone, les influences de l'extérieur étant vues comme des tentatives pour annuler ou éclipser" (Pompiliu Constantinescu — *Romantismul românesc* („Le romantisme roumain"), dans *Scrieri* („Ecrits"), 6, Ed. Minerva, 1972. D'autre part, les accusations de Lovinescu, qui attaquait le romantisme et dont l'opinion est aujourd'hui partagée par des chercheurs pressés, qui affirment que la poésie roumaine est du même temps que le symbolisme, ne résistent pas à l'examen objectif. Or, ce dernier fait voir (en accord avec Ibrăileanu, Pătrășcanu, George Călinescu, Tudor Vianu, Lucian Blaga, P. Constantinescu. Paul Cornea, Z. Ornea) que la résultante esthétique demeure la seule preuve concluante. Dire, de nos jours, que le romantisme roumain ne l'a pas enregistrée signifie s'enfermer dans une autre sorte de dogmatisme, d'ignorance. Par ailleurs, la nécessité interne de sélecter des modèles externes reste un fait culturel en l'absence duquel la création ne saurait se développer en tant qu'organisme sain et riche en latences.

L'idée que le romantisme roumain est inexistent ne convainc pas même si l'on enchérit sur le classicisme (Șerban Cioculescu). En effet, si chez nous le courant littéraire ne s'est pas imposé de manière polémique et si des personnalités plus ouvertes du point de vue structural au modèle classique ont accepté également ce dernier (Heliade, Grigore Alexandrescu, C.Negruzzi, Al. Odobescu, N. Filimon, Al. Macedonski), la marque du romantisme ne s'avère pas pour autant moins prégnante à l'époque et dans l'oeuvre de chacun de ces écrivains. Tout comme le classicisme, le romantisme, „vulgarisé" chez nous grâce aux idées de Madame de Staël (intermédiaire de la poétique allemande, depuis Herder jusqu'à „Athenäum"), représente un espace culturel riche, auquel appartient la série des grands écrivains roumains, à partir des quarante-huitards jusqu'à Mihai Eminescu et d'ici jusqu'à Mihai Sadoveanu et Nicolae Iorga.

Scanned with OKEN Scanner

En conclusion à ce plaidoyer *pro domo* nous soutenons que le romantisme roumain existe dans la mesure où il prouve la structure des *oeuvres*, même si celles-ci sont également passées par d'autres filtres esthétiques. L'historien littéraire a le droit de l'étudier tout en optant pour un certain aspect de la poétique ainsi que pour l'un des „modes" de cette dernière.

Les trois volumes de notre étude reposent sur la stratégie de la critique des archétypes, choisie comme modalité d'accès au phénomène romantique que nous avons envisagé avant tout comme une Monade organique, ouverte.

La première segmentation est rattachée à la *démarche psychosociologique* du courant littéraire dans l'intention d'élucider la corrélation entre le facteur social (dominé par l'archétype de la Révolution, la symbolique du volcan chez Hugo, Michelet, Eminescu, ainsi que par celle de la tempête) et la mentalité titanesque, démoniaque-luciférienne dont est issu *le Héros* romantique en sa qualité de créateur, aussi bien que héros de „caractère," effet de l'extrapolation du premier à l'intérieur du texte. Le volume I, Ed. Minerva, Première Partie, *Psihosociologia* („La psychosociologie"), 1982 a examiné l'épos révolutionnaire, tel qu'il se reflète à travers sa propre rhétorique (proclamation, style journalistique, épistolaire, style des mémoires) et qui s'avère être la matrice et la forme du psychisme respectif. Le romantique roumain (notamment dans l'hypostase du valaque) possède une structure apparentée aux grands mythes existentiels de l'histoire moderne (Byron, Napoléon) ainsi qu'aux *Héros* des textes primordiaux (Hamlet, Egmont, Faust, Heinrich von Ofterdingen, Werther, René, le Corsaire, Manfred, Hernani, Ruy Blas). „Les vies" romantiques argumentent en faveur de la vocation de l'aventure héroïque (car „la leçon" du romantisme vécu présuppose l'engagement civique, ce qui représente une constante de tous les écrivains roumains), de celle d'un Eros frénétique, d'une oeuvre dévorante et d'une mort mythique. A partir de la relation psychanalytique entre extroversion et introversion, nous avons essayé de décrire les *Héros romantiques* de l'action et de l'écriture roumaines, tels Nicolae Bălcescu (1819—1852), tribun tragique de la révolution roumaine, C.A. Rosetti (1816—1885), le frénétique zélateur de celle-ci, Cezar Bolliac (1813—1881) et Ioan Catina, le poète phtisique, dans la lignée byronienne (1828—1851), tous des héros de l'action sociale immédiate. Les deux muses, Elena Negri (1820—1847) et Maria Rosetti (1819—1893) ont la mission d'illustrer le ferment de l'éros spiritualiste tout comme celui de la ferveur révolutionnaire intégrée dans des typologies féminines. Nous avons poursuivi la recherche de l'image des Héros

Scanned with OKEN Scanner

romantiques de l'Oeuvre totale durant la période du déclin de la vague révolutionnaire; c'est le cas de Bogdan Petriceicu-Hasdeu (1838—1907), „le hussard, le savant et le mage", et de Mihai Eminescu, le poète absolu (1850—1889), de Alexandru Macedonski (1854—1920), qui a cultivé le côté royal de la poésie, de leur successeur titanesque Nicolae Iorga (1871—1940), absent de la monographie bien que mentionné dans l'étude, de Camil Petrescu. La vocation romantique de cette galerie repose sur l'esprit faustien, les états „émotionnels", sur la lutte armée, l'exil, les écrits journalistiques ainsi que sur le besoin irrépressible de l'Oeuvre avec le gigantesque de sa réalisation (Bălcescu, Hasdeu, Eminescu, Iorga) ou bien la clameur de son irréalisation (C.A. Rosetti). Le testament des romantiques exponentiels, le „chrysobulle" que ceux-ci ont légué à leurs successeurs vise *l'engagement frénétique dans l'existence* ainsi que l'oeuvre qui *sublime* ce dernier grâce à la subjectivation/mythisation (vol I, *Psihosociologia. Concluzii: Structura eului* („La psychosociologie. Conclusions: La structure du moi").

Poetica („La poétique") (le deuxième *Livre* du premier volume) s'intéresse à l'interaction culturelle et esthétique entre la littérature roumaine, récepteur placé dans un „horizon d'attente" dynamique et l'impact des *modèles* européens de l'époque respective. Il faut y ajouter deux *corpus* autochtones décisifs *(Le folklore, la mythologie roumaine* ainsi que *l'Histoire nationale. Les chroniques)* qui répondent à la tendance romantique de découvrir sa véritable matrice, d'entreprendre une *lecture romantique* du folklore et du document afin de les transfigurer dans des textes. La carrière de ces „sources" est ouverte par les quarante-huitards et atteint son point esthétique culminant dans l'oeuvre d'Eminescu. Les modèles culturels et littéraires de l'époque, à savoir la *Mythologie du Nord* et *Ossian, la Bible* et *Milton, Shakespeare, Byron, Hugo, Lamartine* et *Rousseau, l'Utopie française* et *Faust* concourent à la structuration de la littérarité roumaine du point de vue de l'idéologie et de l'univers poétique reposant sur son propre imaginaire. Voici quelques formes de la „fantaisie" romantique qui leur sont tributaires: l'obsession du dôme gothique, déchiffré à partir des formes du minéral colossal, l'aspect „gothique" coexistant avec l'aspect „hellénique" à travers „les temples multi-colonnes", la frénésie et le code éthique chevaleresque visant les combats, le Walhalla, Odin/Zamolxe, les typologies de la royauté démoniaque (Macbeth, Richard III — Alexandru Lăpușneanu), le démon rebelle (Milton — Heliade, Eminescu), la mélancolie lamartinienne (Grigore Alexandrescu), l'utopie rousseauiste (Eminescu), l'esprit faustien (*Andrei Mureșanu, Luceafărul* („Hypérion")). *La structure du récepteur* (chapitre de conclusions) a ainsi dé-

Scanned with OKEN Scanner

montré l'interférence fertile des formes qui dépendent les unes des autres du point de vue culturel et esthétique.

Après l'analyse de l'idéologie politique, de la mentalité et de la poétique dominante du courant littéraire en question, le volume II (*Topophilia — forme simbolice ale spațiului* („Topophilie — formes symboliques de l'espace",) Ed. Minerva, 1985, s'occupe des archétypes propres à l'*imaginaire romantique*, d'où la pénétration dans le laboratoire même de la textualité. A cet égard, les romantiques (y compris leurs successeurs, tels Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Mihail Sadoveanu, Alexandru Philippide, Emil Botta, Nichita Stănescu) laissent voir leur option pour des rêveries visant la matière, à laquelle ils confèrent un certain symbolisme. Notre recherche, qui repose partiellement sur les études de Bachelard, a fait remarquer la préeminence de la cosmologie en tant que dé-matérialisation (le vol, l'aile et l'aigle) aussi bien que matérialisation aérienne (la lune, „a cerului cîmpie" (La plaine celeste), les dômes uraniens, sur le fond des cycles historiques: la genèse aurorale — l'existence („viața vană" „la vie vaine" chez Eminescu) — l'apocalypse et „eterna pace" („l'éternelle paix") (Eminescu). Dans le romantisme roumain, l'analogie cosmique de prédilection dans l'ontologie et la stylistique généralement romantique (Lucian Blaga), signe transcendant de l'Esprit universel, devient essentiellement organique. Le relief corporel-platonique, notamment celui des étoiles, „candele" (chandelles) (Grigore Alexandrescu), nageant la chevelure trempée dans le Bosphore (Dim. Bolintineanu), „ochi de aur" (yeux d'or), „copile albe" („enfants blanches") chez Eminescu, „inimi" (coeurs) du cosmos chez Blaga, y occupe une place de choix. *La lune*, „vremelnica stăpînă" (la maîtresse passagère) (Vasile Cârlova), „glob" (globe) (Grigore Alexandrescu), „barcă" (barque) (Cezar Bolliac), se mue chez Eminescu en planète fastueuse, étrangère aux lois temporelles (*Sărmanul Dionis* („Pauvre Dionis"), *Miradoniz*), en „hieroglifă" (hiéroglyphe) thanatique, „regina nopții, moartă" (la reine de la nuit, morte), „geniul morții" (le génie de la mort), en symbole ethnique-tutélaire de la Dacie (Dokia/Sélène dans *Memento mori*) ou bien en symbole esthétique (*Chipul*) („Le visage"). „A cerului cîmpie" (La plaine céleste), une autre isomorphie matérielle de l'aérien, indique le transfert du tellurique et le „remplissage" de l'air grâce à ses formes, telles „văi" (vallées), „mări"(mers), „castele" (châteaux), „rîuri" (rivières) tout particulièrement chez Eminescu et Emil Botta. *La montagne*, axe central du relief roumain (*Miorița*, les „doïné"), associée à la rêverie romantique transcendante, offre des métaphores et des symboles anthro-

Scanned with OKEN Scanner

pomorphes au moi titanique, scindé entre élan ontique et désespoir. „Fruntea" („le front") minéral, homologie de l'orgueil spirituel, abonde dans les poèmes de l'ample série de poètes roumains: Vasile Cârlova, Cezar Bolliac, Radu Ionescu, Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Aron Cotruș, Geo Bogza, Ioan Alexandru, beaucoup d'entre eux étant nés en Transylvanie, et ce n'est pas un pur hasard. Le symbolisme de la montagne acquiert également des équivalences de l'idée nationale, telles l'ancienneté, le côté archaïque (Eminescu, Blaga, Cotruș, Ioan Alexandru). En sa qualité de connotation transcendante, d'anamorphose du dôme gotique, la montagne dominera aussi la métaphysique romantique par „véhémence ontologique" (Paul Ricoeur, *La métaphore vive, éd. cit.*). Les formes afférentes à la montagne, entrées dans le cercle de la minéralisation, telles *le rocher, le volcan, la forêt de chênes*, tiennent de la même option symbolique de la topophilie dans le cadre du romantisme roumain. Néanmoins, la nature sauvage et gigantesque renferme également des espaces horizontaux. Si „fruntea" (le front) de la montagne structurait l'obsession du sur-moi, *la glace, la steppe, le désert, l'océan* (à latences verticales) configurent chez Eminescu, Macedonski, Ion Pillat, Nichita Stănescu, le moi à la recherche de soi-même. Tzar de la steppe dans une cavalcade déchaînée, Macedonski ressent en même temps son génie poétique, „gînd pe suflet domnitor" („esprit régnant sur l'âme"). L'autre rêverie, celle de la stagnation, sera investie dans *la plaine de glace* (provenue de la mythologie scandinave et de Ossian), dont la force coercitive, régressive est perçue notamment par Eminescu et ensuite par Nichita Stănescu. Au prix de la torture existentielle, Eminescu et Macedonski découvrent les essences dans *la solitude* et dans *le désert*.

Le romantisme roumain renferme aussi le registre de la nature maternelle, „spațiul securizant" (l'espace sécurisant), „nocturnul" (l'obscurité), „subterana" (le souterrain), qui s'avère d'une fréquence égale au symbolisme transcendant diaïrétique de la montagne. Les cavités matricielles-alvéolaires de cette dernière peuvent être ouvertes, se substituer au céleste astral, lunaire (magiques donc), revêtant des formes fréquemment invoquées dans le folklore et attestées par la géographie symbolique roumaine. En effet, *le jardin, la forêt, le vallon* acquièrent une valeur érotique dans les „doïné" où ils protègent le couple ou bien constituent un réservoir stylistique des tropes insérés dans la chanson anonyme d'amour et de „dor" (desir mêlé de regret et de nostalgie). *Le vallon*, motif qu'on trouve également chez Lamartine, placé au nadir du „frunții" (front) de la montagne (repos du soi, retiré devant la sur-conscience ontologique) réclame dans la poésie éminescienne l'enfance du sujet, celle de l'histoire (la Grèce,

Scanned with OKEN Scanner

la Dacie) ou bien l'enfance de l'incréé cosmique („văi de haos") (vallées du chaos). L'enfance inséparable de cette figure („văile misterioase, adîncite și obscuri") (les vallées mystérieuses, profondes et ténébreuses) est présente chez Macedonski, Ion Pillat et elle devient chez Emil Botta céleste, dé-matérialisée. Chez Sadoveanu. la Vallée de la Moldavie représente un paradis fabuleaux de la faune. *La forêt*, cosmos berceur (Blaga, Bachelard), *topos* folklorique idéal („Casă românească") („Maison roumaine"), féminin („mamă, soră") (mére, soeur) revêt un aspect exponentiel dans la topophilie romantique. Maison végétale, chaude, vibrante, réfractaire „au temps", où l'on entend le murmure du ruisseau, le chant des oiseaux, que peuplent les astres et les fées, elle fait que le moi éminescien éprouve le „dor" de la régression et du réve de la mort; chez Blaga, elle respire „otrăvuri uitate" (des poisons oubliés); Emil Botta chante „vraja romanticei păduri" (le charme de la forêt romantique), la mariée du poète orphique couché dans le „dulcea plasă" („doux filet"). *Le lac*, oeil tellurique, érotisé et érotisant, ainsi que *l'île*, centre paradisiaque de l'utopie d'Euthanasius et de l'éros thanatique, représentent un symbole livresque. Sensuelle chez Macedonski et non pas „sfîntă" (sainte), „în farmec" (ensorcelée) (Eminescu), l'île acquiert l'éros viril de la vague, „crini regali jur-împrejur" („des lys royaux tout autour") (le poème *Lewki*) ainsi que celui thanatique dans la prose lyrique *(Thalassa)*. Le centre de l'île éminescienne est comme toujours doté de forces incantatoires. Le lac, dont la promotion littéraire est due chez nous au renom du célèbre poème lamartinien, s'avère onirique/érotisant de par sa matière transparente, apparaît comme l'oeil tellurique, amoureux du ciel (Eminescu), ou bien thanatique chez les successeurs (Ion Pillat, Emil Botta). Amplifiant à l'échelle du colossal ces connotations féminines, *la mer*, berceau cosmique, acquiert des propriétés hiérogamiques, fécondantes (Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Macedonski) aussi bien que thanatiques (Eminescu; Macedonski — *Thalassa*). L'éros est visé chaque fois que les romantiques exotiques évoquent le Bosphore (Alecsandri, Bolintineanu); chez Sadoveanu et Panait Istrati, le Delta du Danube suggère le même symbolisme de la genèse organique. Les poèmes éminesciens *(Memento mori)* investissent la mer du sens d'un réservoir temporel renfermant les âges d'or du Walhalla d'où proviennent les dieux, les héros daces et nordiques.

Les cavités souterraines, n'ayant pas d'accès uranien, représentent dans le romantisme roumain l'espace de la théophanie et de la „catabase" (Mircea Eliade). Dans la zone de la mythistoire nationale pénètre notamment *la grotte*, conférant au mage les facultés de l'incantation chez Eminescu, Povestea magului („L'historie du mage"), *Andrei Mureșanu*, *Ce-*

Scanned with OKEN Scanner

tiques (Mihai Eminescu), les évocations journalistiques-rhétoriques et épiques (Gh. Asachi, Cezar Bolliac, Mihai Kogălniceanu, B.P. Hasdeu, Mihai Sadoveanu) reconstituent la Dacie et la Fondation des Principautés. *La Dacie*, „țara slobodă" (pays libre) passe par „crivățul" (le blizzard) de l'invasion romaine, lorsque le „sînge" (sang) et le „foc" (feu) „se naște un popor nou" (font naître un peuple nouveau) (Alecu Russo, *Cîntarea României*) („Le chant de la Roumanie"). Dans un Livre du temps, George Baronzi enregistre la rotation cosmologique des civilisations et s'arrête sur une Dacie dominée par la lune qui assistera à l'incendie de la ville de Sarmisegetuza, tombée „sub a morții lege" (sous la loi de la mort). Mais jusqu'à ce moment-là, l'abondance bucolique représente un relief du concret configuré à partir de l'énumération des espèces de la flore et de la faune, de l'inventaire pictural et des costumes féminins. L'épopée *Traïanida* de Bolintineanu appartient au signe zodiacal éminescien de par ses visions séraphiques de la dé-matérialisation, tandis que l'épopée *Negriada* d'Aron Densușianu s'avère plongée dans le mythe, possède „o vale-n-cîntătoare" (une charmante vallée) et „un plai de paradis" (une plaine de paradis), envahies par de „popoare mari de flori" (grands peuples de fleurs). *Eminescu* transforme l'épistémologie temporelle en métaphore et il doit franchir un obstacle minéral, à savoir le réel („perdeaua cea de fier") (ce rideau de fer). „Fulgerul" (L'éclair), instant de la révélation visant le symbole, „trecutul-rege" (le passé-roi) acvec ses „umbre" (ombres) y sont mués en „adevăr" (vérité), c'est-à-dire en „mémoire-image". Dorénavant, le retour au passé réclame des rêveries aquatiques, le poète s'aventurant avec „luntrea vieții" (la barque de la vie) „pe-a visării lucii maluri" (sur les rives scintillantes de la rêverie). Cette „rêverie"/évocation est soutenue par la théorie de Vico-Herder-Schopenhauer visant le mouvement circulaire sociogonique (parallèlement à celui cosmique), qui passe de la „grandeur" à la „décadence"; il s'agit en d'autres termes du mythe de la palingénésie („Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut" (Si tu veux connaître ton avenir, retourne au passé). Le défilé onirique des grandes civilisations, où la Dacie occupe une place privilégiée, fait voir la succession des panoramas paradisiaques plongeant dans les eaux de la mer (figure symbolique spatio-temporelle) pour émerger sous d'autres formes. Cette „mythistoire", majestueusement *rêvée* dans *Memento mori (Panorama deșertăciunilor)* („Panorama des vanités"), connaît un moment final entropique, de rupture, à savoir celui de la Révolution française, symbolisée par la figure du volcan qui modifie le siècle, conduisant au retour du scepticisme que seul „păharul poeziei înfocate" (le verre de la poésie ardente) pourra contre-balancer. La fin descendante de *l'histoire* profane (à présent, de par le refus de son mythe) coïncide avec l'agonie

Scanned with OKEN Scanner

de la cosmologie et des grands éléments, y compris de la Durée qui se transforme en „cadavru" (cadavre). L'aquatique génétique et chaud, signe de la vie mythistorique à son zénith, sera remplacé par des figures propres au minéral froid et friable, résidus de l'incendie universel.

L'organique évoque l'image de la Dacie „gîndită" (rememorée) „de strănepoți" (par les arrière-neveux) en des moments d'épreuve, lorsque le „trunchiul" (tronc) axial de l'arbre ainsi que „lanțul ce ni da viață fertilă" (la chaîne qui rendait notre vie fertile) se sont rompus. Cette *rupture* du présent par rapport au passé use du talent poétique, manifesté grâce à „la mémoire-image", captée parmi les ombres de l'évanescence, „peste adîncimi de secoli" (au-delà des profondeurs des siècles). *La mythistoire* de la Dacie est évoquée à travers les „stînci bătrîne" (vieux rochers) „gothicisés", ascensionnels de la ville Sarmisegetuza, le château même de Dokia/Sélène (le symbolisme de la figure respective étant le „frunte", front transcendant) ainsi qu'à travers les espaces alvéolaires féminins (vallées florales baignées dans l'air parfumé et chaud, eaux hiérogamiques, renfermant par rapport au ciel un „rai *dulce*" (doux paradis) — épithète stéréotype; grottes, cavernes et halles de granit qui abritent les „ducii daci", ducs daces, anamorphoses du minéral investi d'un symbolisme propre à l'aspect archaïque de l'ethnie). L'abondance bucolique, dont les chevaux lunaires flottants et „sara cea eternă" (le soir éternel), plonge la Dacie éminescienne dans un crépuscule de la rêverie musicale-onirique. *Sadoveanu*, successeur de la *dacophilie* éminescienne, réalise dans *Creanga de aur* une reconstitution d'un lyrisme pareil grâce à la descente dans les profondeurs minérales, „epave ale oceanului-timp" (épaves de l'océan-temps), témoignage de la même cosmobiologie romantique. Stamatin, avatar éventuel de Kesarion Breb, pénètre dans la mythistoire, ce qui l'aide à connaître un peuple ancien, capable de „înțelegerea eresurilor" (comprendre les croyances hétérodoxes) qui transpercent „stînca materiei" (le rocher de la matière), autrement dit un peuple possédant une mentalité magique. La montagne axiale ayant un front et une grotte téophanique, est investie d'un symbolisme nettement ethnique. A la suite de Hasdeu avec son *Istoria critică* („Histoire critique"), Ion Gheorghe tout comme Nicolae Densușianu et Vasile Pârvan se sont adonnés passionnément à l'étude du monde des Thraces, ce qui anime poétiquement la mythologie autochtone, régie par Bendis et les *Mères*-paysannes, bien que leur armature scientifique s'avère fantaisiste. L'organicisme de type romantique se manifeste grâce à la sensualité des formes telluriques que revêt la végétation, dont les noces permanentes se déroulent sous les yeux de l'initié Manimazos (*Cavalerul trac*, „Le chevalier thrace"), *Megalitice* („Mégalithiques"). [L'Hellade vient compléter la mythistoire romanti-

Scanned with OKEN Scanner

que grâce à la diachronie du thème qui commence à l'époque des quarante-huitards sous la tutelle byronienne de l'hellénisme messianique *(Childe-Harold)*. Le style rhétorique, propre à l'interjection de l'ode classique-romantique, prescrit dans *Mormintele. La Drăgăşani* („Les tombeaux. A Drăgăşani"), par exemple, l'idéal de liberté, commun aux deux „naţii" (nations), ce qui illustre „vechimea cu veacuri fabuloase" (l'ancienneté possédant des siècles fabuleux) sous la tutelle byronienne. Dans *Conrad*, D. Bolintineanu — tout comme *Duiliu Zamfirescu*, classique à accents romantiques *(Pe Acropole)* („Sur Acropole") — superpose le stimulant de la „culture" (Spengler) mythologique que renferme la cavité symbolique-temporelle de la mer, au présent hellénique asservi aux Turcs, profané, „timp de viţiu" (époque de vice). Parallèlement à la Dacie, l'Hellade éminescienne sera plongée elle aussi dans une mythistoire onirique dont la poétique s'apparente au rêve hellénique de Keats, Goethe — *Faust* (II) ou Hölderlin. Les dieux et les nymphes organiques-dionysiaques, l'éros cosmique, aquatique, l'euphorie musicale de la nature lunaire, „noaptea dumbrăveană" (la nuit dans la clairière), „marea cerului cea liniştită" (la calme mer du ciel) y configurent un monde du présent éternel. Macedonski approfondit ce filon dionysiaque du romantisme et l'enrichit du sensualisme de Gide dans *Thalassa* ainsi que du sensualisme de Pan que renferment les poèmes afférents. De même, le classicisme hellénique joint également le romantisme esthétique *(Noaptea de mai)* („Nuit de mai"). L'Hellade de l'entre-deux-guerres (éventuellement expressionniste) accentuera le romantisme dionysiaque chez Lucian Blaga, successeur de la mythistoire romantique.

La Fondation des Principautés roumaines ainsi que l'*Héroique combat* représentent d'autres époques idéales. La lecture visionnaire des documents, d'ailleurs assez peu nombreux (la chronique de Ureche), fait apparaître de la „negura mitologiei" (tenèbres de la mythologie) (Gh. Asachi) l'épos de Dragoş, s'avérant d'une vaste naturalisation littéraire. Asachi, classique et préromantique émouvant dans sa nouvelle, peint l'exode des habitants de Maramureş, la création de l'Etat moldave par la dynastie de Dragoş ainsi que l'oeuvre politique des Muşatini; cela suggérera à Eminescu l'idée d'un cycle de la damnation shakespearienne, developpée dans une suite de drames historiques *Bogdan - Dragoş* — drame qu'il a achevé — sty lise le thème dans une perspective romantique et offre par là un texte portant sur un voïvode byronien (manfrédien), amoureux naïf de la châtelaine moldave Ana. Le décor sera intensément onirique, renfermant d'infinis troupeaux, de rivières-miroirs, images bibliques de l'exode pastoral vers „cerul darnic" (le ciel généreux) de la Moldavie. La fondation de la Valachie sous les Basarab, moins fertile du point de vue littéraire,

Scanned with OKEN Scanner

sera enregistrée dans l'épopée *Negriada* (Aron Densușianu), riche en transferts folkloriques, en forêts ensorcelées, vallées édéniques et en séquences guerrières. La lutte armée, vue comme motif littéraire, joint la vision animiste de la nature ethnique à un temps de l'entropie du combat qui atteint son point culminant dans l'épos d'Eminescu *(Scrisoarea III)* („Epître III") et de Sadoveanu *(Frații Jderi)*.

La révolution en tant que motif analogique, se sert tantôt de textes rhétoriques-journalistiques (V. Alecsandri, Eminescu dans des poèmes de jeunesse), tantôt d'importantes figures symboliques éminesciennes (le volcan éminescien et l'océan).

Une autre section du *Cartea IV* (Livre IV), à savoir *Mythistoria subiectivă. Vîrste și momente* (La mythistoire subjective. Âges et moments), repose sur le même principe romantique de la valorisation du passé grâce à la „mémoire-image". *Copilăria și adolescența* („L'enfance et l'adolescence") transfère dans le présent le même territoire primordial dont la forêt, le vallon, le village natal, la vieille maison se muent en formes symboliques configurant un monde idéal, consolidé par l'innocence du moi révolu, d'où la mélancolie implicite. Les poèmes de Barbu-Paris Mumuleanu *(Memoria celor trecute)* („Mémoire du temps passé"), de Grigore Alexandrescu *(Meditație, Adio. La Tîrgoviște)* („Méditation," „Adieu. A Tîrgoviște") ainsi que ceux de Alexandru Sihleanu précèdent la structuration éminescienne du thème. Ici, la „mémoire-image" s'installera dans les espaces féminins, folkloriques de la vallée et de la forêt dont les harmonies aquatiques animent les réminiscences des „doïnés" et des récits merveilleux grâce aux stylisations fantastiques des fées *(Fiind băiet..., O, rămîi, Trecut-au anii)* („Dans mon enfance", O, reste", „Les années ont fui"). L'antithèse ombre/lumière tombe sous l'incidence du mécanisme temporel et sa valorisation dépend de la symbolique de ce dernier.

Le passé est inexorable, la conscience de la rupture accentuant la prégnance de l'image transférée aussi bien que la magie musicale. Ion Pillat, Octavian Goga et même Lucian Blaga ou Nichita Stănescu seront dans le sillage du vitalisme propre à Macedonski, de la génialité juvénile, solaire du même âge romantique, présente chez Eminescu. L'aquatique se mue, à partir d'Eminescu, en voix obligatoire, onirique de ces textes/discours, provenus du romantisme d'une topophilie longuement expérimentée. La séquence de la cavalcade (Macedonski — N. Stănescu) marque le hybris existentiel, signe de l'entropie dynamitant la rêverie traditionnelle du motif.

La remémoration de l'éros négatif par l'absence ainsi que les „truquages" de ce dernier, tels le rendez-vous imaginé et l'aimée morte, nous ont semblé l'illustration d'un autre moment de la mythistoire individuelle. L'ample

Scanned with OKEN Scanner

série de poèmes analysés (C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Mihai Eminescu, B. Fundoianu, Nichita Stănescu, qui exemplifient le premier trucage, aussi bien que C. Conachi, Cezar Bolliac, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, Radu Ionescu, D. Petrino, de nouveau Eminescu, Bacovia, pour ce qui est de l'autre trucage) vient confirmer la portée du motif et de la vision spiritualiste dans le romantisme roumain. Le moment éminescien, imprégné souvent du modele de la „doïna" et de la complainte, fait renaître l'*instant extatique*, annihilé par les „negurile reci" (froides ténèbres) du temps individuel adverse. D'ici, la métamorphose séraphique, *„umbra de argint"* (l'ombre d'argent) ascensionnelle ainsi que l'invocation du rendez-vous comme *projection rêvée (Lacul, Sara pe deal, Cînd crivățul...)* („Le lac", „Le soir sur la colline", „Lorsque le vent du nord...") revêtant les mêmes formes spatiales protectrices qui caractérisent la mythistoire subjective. Les images de la matérialité concrète-organique (la forêt ,le village, „valurile vremii" — les flots du temps) fondent avec la dé-matérialisation lunaire (l'eau en irisations nocturnes, la rivière, „al vrăjilor caier" — quenouille des sorcelleries) ainsi qu'avec la cosmologie. La durée subjective se refuse à la durée objective, profane, marquée par l'alternance des temps verbaux. Le *lointain* spatio-temporel éminescien (essentiel, selon Edgar Papu) concentre toutes les figures connues, en l'occurrence „la mémoire-image" de l'éros, une autre *histoire* revécue par le sujet et élevée au statut de „mythistoire".

Le voyage dans le surréel et la communion avec les rythmes cosmiques représentent un autre moment temporellement romantique, à savoir le *sommeil* et la *mort*. Ici, la descente dans le moi acquiert le statut analogique de la découverte de l'autre, c'est-à-dire de la Synthèse/Cosmos que „l'idéalisme magique" de Novalis avait pressentie et qu'Albert Béguin étudie dans son oeuvre classique *L'âme romantique et le rêve* (ed. cit.). La série de poèmes remonte à Heliade et à sa remémoration propre à l'épopée classique *(Visul)* („Le rêve"), et se prolonge jusqu'à Eminescu, moment privilégié, qui inclut des personnifications symboliques *(Regele Somn*, „Le roi Sommeil", *Îngerul Somniei*, „L'ange de Somnia", *Chipul)*. L'extase ontique se réalise grâce au vol qui annihile le temps habituel en faveur de la Durée spatialisée du point de vue cosmologique *(Povestea magului)*, symétrique des „nemargini" (illimités) spirituels. L'arrachement du tellurique, le silence, l'ascension, le flottement aérien, tous sont objectivés de manière épique *(Sărmanul Dionis)*. Grâce au voyage onirique de l'initié — ce qui est propre à la poésie dont l'épos est condensé moyennant les symboles —, celui-ci accède „pe-a visării lucii maluri" à la mythistoire bipolaire, ce qui fait voir un autre assemblage des thèmes, motifs et figures stylistiques éminesciens, l'accent tombant sur un autre signi-

Scanned with OKEN Scanner

fiant. Le rêve provoqué et dirigé, ainsi que son temps homogène confèrent également à la poésie une structure mythistorique *(Cînd crivățul..., Sara pe deal, Vis)*. Dans son vaste poème onirique *(Noaptea de decemvrie)* („Nuit de décembre"), Macedonski pratique lui aussi la dilatation symbolique incluant des espaces exotiques-solaires, où le rêve passe de la rêverie chaude (Bagdad) à la chaleur torride et dévastatrice (le désert). Bacovia, Lucian Blaga, Alexandru Philippide, Gellu Naum, Leonid Dimov héritent en quelque sorte les „nemargini de gîndire" (illimités de la pensée) du prince éminescien, découverts dans le palais de Somnia.

Le sommeil thanatique amplifie du point de vue spatial le thème mentionné ci-dessus tout en le rendant radical; l'inconscient y prend définitivement la place de la conscience tandis que l'infini se substitue au fini.

L'imaginaire, descendant, nocturne, souterrain associé à la rivière infernale, ainsi que le dôme gothique funèbre font du *Vis* le poème cauchemardesque exponentiel du thème, tout en confondant à la fin non seulement rêve et mort mais aussi rêve et vie, selon la métaphore de Schopenhauer. Cette vision monarchique d'Eminescu domine également la poésie d'Emil Botta qui se penche sur l'aquatique ainsi que sur le céleste obsédé par Thanatos.

Le concept de „mythistoire", le transfert du passé sociogonique ou individuel au présent psychique, rattaché au sentiment de l'èfènère et à l'antithèse ontologique fondamentale (passé-présent; mythe-réel; sacré-profane), offre l'une des plus remarquables réalisations esthétiques du romantisme roumain. Les prémisses idéologiques de la mythistoire collective informent sur l'affect patriotique, constante thématique et psychanalytique du sur-moi dans le cadre du romantisme roumain.

La structure de la temporalité dilate les origines et le pré-temporel („eterna pace" (l'éternelle paix), l'âge „naivă" (naïf) ou „barbară" (barbare), dominé par l'instinct et non par la conscience: voir l'enfance et l'adolescence des peuples et des individus ainsi que le lyrisme à l'état pur engendré par Eros) pour éluder le présent et préfigurer (de manière méliorative ou sceptique) l'avenir. Ainsi, le temps faste, „la culture", envahit la dégradation artificieuse („la civilisation" dans le sens de Spengler) par l'hypertrophie de l'image remémorée avec tous les attributs matériels de la topophilie romantique. C'est là *l'éternel présent* de la poésie, réceptacle du passé grâce à un système du perpétuel devenir déclenché par „clipa suspendată" (l'instant suspendu) d'Eminescu. Le monde physique de la mythistoire part de l'harmonie des formes naturelles roumaines (son espace „mioritic", c'est-à-dire son paysage tel qu'il est évoqué dans la célèbre ballade populaire „Miorița"), ce qui distingue le romantisme national par un archétype du beau.

Scanned with OKEN Scanner

La typologie excessive du romantique, protection symbolique du créateur démiurge, tend vers le surhomme-héros dans le sens fixé par Thomas Carlyle. Le „caractère" de celui-ci, qui se manifeste par la frénésie de l'aventure existentielle dont les vocations sont formulées tout comme pour le Poète/auteur du texte, le mue en un masque du premier, effet de sa subjectivation. Néanmoins, à partir du romantisme la conscience de l'unicité s'érige en objet de la littérature, ce qui compense le manque de relief épique. La fonction analytique, l'introspection sera donc remplacée par la prévisible rhétorique du monologue truculent en vers ou en prose visant le thème des importantes antinomies métaphysiques portant sur l'absolu et les limites de l'humain. Toutes les espèces littéraires romantiques (poème, drame historique, nouvelle, roman) réduisent les portraits à l'expression abondante, orale ou épistolaire et clament bruyamment le destin, l'avenir insondable, les lois aveugles, l'injustice sociale, la fatalité. Pour ce qui est de l'épopée, le héros romantique se trouve toujours dans un point critique, dans une „situation-limite", il est scindé intérieurement et miné par des adversités extérieures irréductibles (sociales, politiques, sentimentales-érotiques, morales, métaphysiques). Victime de la cabale universelle et de son „sang" maudit, de démoniaque, d'„apostat", il s'avère a priori un révolutionnaire, solidaire du Prolétaire, un exilé, tribun déchu lui-même, un moine ou un haïdouk, en tout cas apparenté à Napoléon par vocation et destin. Parmi les „caractères" analysés dans le *Livre V*, il faut mentionner également les Héros de la mythistoire roumaine fabuleuses (Dokia, Zamolxe, le Mage/Dekeneu, le Démon/le Sylphe) ainsi que ceux attestés par les documents: Décébal, Michel le Brave aussi bien que Napoléon, ce dernier étant accepté comme modèle européen du romantisme et de l'idée de liberté. Si les premiers caractères s'avèrent emblématiques mais plats, ne s'approfondissant que pendant le post-romantisme de l'entre-deux-guerres (Sadoveanu, Blaga), les Héros de la mythistoire proprement dite acquièrent le contour de l'individualité dès le romantisme quarantehuitard et éminescien.

Symbole des essences ethniques, *Dokia* apparaît dans le scénario de l'ethonogenèse latine chez Gheorghe Asachi dont le seul mérite consiste dans le fait d'avoir été le pionnier du thème. Bolintineanu a des intentions épiques plus amples et érige Eudokia, la femme de Zamolxe, en déesse séraphique de la forêt ainsi qu'en mère cosmogonique *(Traïanida)*. Chez Eminescu Dokia habite „un palat de stînce" (un palais de rochers), en fait la Dacie même, tandis que sa typologie angélique se confond avec celle de la lune, Sélène. La stylisation romantique vise aussi bien *l'ange blond*, figure de l'éros éminescien, que l'ascension aérienne, la lévitation, le clair-obscur dont la lune irise la forêt. *Zamolxe*, dieu dace suprême,

Scanned with OKEN Scanner

est un personnage accessoire chez Asachi et Cezar Bolliac; mieux configuré par Bolintineanu parce qu'il décide de la mort héroïque de Décébal, il se mue en personnage d'épopée chez Eminescu *(Memento mori)*. Dieu guerrier, il affronte Joc tout en possédant les forces incantatoires de Odin (*Strigoii*, *Gemenii* — „Les Jumeaux"). Ce n'est que chez Blaga que le dieu devient héros romantique, luttant contre sa propre image conventionnelle, mise en circulation par le mage, adepte du polythéisme, qui s'adonne à la diversion. *Le Démon/le Sylphe*, objectivation de l'esprit libertaire même, emblématique pour la poétique et la typologie examinées, connaîtra dans le romantisme roumain des hypostases sociales, titanesques (Heliade, mais surtout Eminescu), les implications érotiques du mythe folklorique à l'égard du Sylphe (Heliade, Bolliac, Alecsandri, Eminescu) appartenant également à la structure complexe de Hypérion. La fibre de la rébellion propre aux *Psalmi* („Psaumes") de Arghezi atteindra le démonisme romantique de Faust.

Les héros de l'action et de la connaissance concrétisent les „Caractères" du romantisme roumain ainsi que la mythistoire de celui-ci. Initialement, *le Mage/Dekeneu* est un personnage emblématique éminescien, vu comme oracle et thaumaturge tout en détenant le *Livre du monde (Povestea magului, Andrei Mureşanu, Strigoii)*; il se mue chez Sadoveanu en essence du spiritualisme dace, en légataire de Zamolxe et en initié dans les mystères analogiques. A la différence du héros éminescien, — Kesarion Breb s'objective grâce à un *destin* fait d'adversités fatales (le voyage ésotérique, la séparation de la reine exilée de Byzance), bien qu'il détienne aussi une fonction ethnique tout comme Dokia ou Zamolxe. Les héros romantiques qui choisissent la *vita activa* sont marqués par un esprit titanesque et démoniaque, par l'aventure totale, la rébellion, le courage léonin, par la damnation, la royauté spirituelle, en un mot par *l'exceptionnel* (sur lequel insiste le bien connu essai de Călinescu). Parmi ces héros figure *Décébal*, évoqué et invoqué par les oeuvres journalistiques des quarante-huitards (Alecu Russo, Cezar Bolliac), à titre de symbole de l'unité nationale; il apparaîtra schématiquement chez Baronzi et Bolintineanu, émetteurs d'une rhétorique propre au courant quarantehuitard (les épopées *Daciada*, respectivement *Traianida*). Le romantisme éminescien utilisera la première modalité dans *Memento mori*, où Décébal se montrera à travers son discours titanesque comme un adversaire de Rome, bien qu'il soit dépourvu de relief intérieur; ce n'est que dans le tableau dramatique portant le même titre qu'il s'avère un Héros quasi-shakespearien, doué d'une grande force de caractère exprimée par le vers blanc, heureusement choisi. *Istoria* („L'histoire") de Iorga vient confirmer cette vision du héros de la mythistoire

Scanned with OKEN Scanner

dace, dont la royauté s'apparente à Faust. Le romantisme roumain inculquera le psychisme propre à Napoléon ainsi que la fascination démoniaque et le fatum déconcertant à d'autres héros mythisés dès l'époque anthume, tels *Michel le Brave* et le haïdouk. L'auteur du „poemă istorică" (poème historique) (le testament parabolique de Nicolae Bălcescu) investit l'idée nationale et celle de l'Unification dans un surhomme monarchique, animé d'une totale et naïve bonne foi, prisonnier d'un tissu d'intrigues d'un raffinement byzantin. Sa force de décision, son courage intempestif, l'extase de son action armée doivent tenir tête aux cours impériales d'une Europe alarmée des victoires retentissantes de ce Valaque sur les Turcs. La rhétorique, reposant sur la sympathie de l'historien, le dialogue lyrique de celui-ci avec le héros n'annulent pas la viabilité du personnage, dont les dimensions sont grossies en vertu de la mentalité romantique. Tout en dominant les instantanés des prédécesseurs (Bolintineanu, par exemple) ou des successeurs du thème (Alecsandri, Coşbuc, Iorga, Sorbul), l'oeuvre de Bălcescu place Michel le Brave parmi nos tout premiers Héros romantiques. Le haïdouk, lui aussi exponentiel dans le sens social et enthnique, apparaît comme héros de poème chez Alecsandri, comme héros de drame romantique chez Hasdeu; C. Boerescu et N.D. Popescu le décrivent, à leur tour, comme soumis à la damnation et présentent de manière schématique son côté sentimental. Ce n'est que chez Sadoveanu qu'il acquiert une personnalité épique, un caractère passionnel, un *destin*, un *fatum*, qu'il s'avère d'une irradiation magnétique, d'un érotisme démoniaque et attrayant. Parmi les personnages qui l'incarnent il faut mentionner Cozma Răcoare, Ivanciu Leul, Toderiță Catană, Ali-Deli ou Strămutare. La mythistoire de Sadoveanu visant le haïdouk-surhomme, où sont également insérées des alluvions „décadentes" de „fin de siècle", sera héritée par Panait Istrati *(Cozma)*.

Cet aspect titanesque d'extraction romantique se manifeste aussi pendant les dernières décennies littéraires grâce au discours lyrique du moi hypertrophique, propre à Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Alexandru Philippide, Mihai Beniuc, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Ioanid Romanescu, ou bien grâce aux „masques" du surhomme dans l'oeuvre de Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Nicolae Breban, tous ces écrivains étant par ailleurs extrêmement différents l'un de l'autre.

Le style romantique, dernier niveau des archétypes analysés, souligne, en vertu de l'ontologie („la cosmobiologie") dominante, la propension à la Synthèse et au concret organique. La mentalité du siècle concorde de manière surprenante avec l'horizon de la pensée magique roumaine, ce qui explique la durée de cette poétique chez nous ainsi que son caractère authentique au-delà des formes et des formules qui remontent vers la

Scanned with OKEN Scanner

matrice de la poétique allemande, bien qu'elle soient passées par le stimulus de l'intermédiaire français. La diachronie de la maturation stylistique du romantisme roumain (1830—1900), lorsque „l'état d'esprit" coïncide avec la structure historique, enregistre l'effort de détachement de deux modèles actifs à l'époque des quarante-huitards. Le premier modèle est celui de la „prose" journalistique (appel, proclamation, discours) dont le langage est transitif tandis que le deuxième, littéraire cette fois-ci, tient à la poétique classique/préromantique, tributaire encore à la Mimesis et au discours non-transgressé. *Le concret générateur de sens*, le style „symbolique" (Hegel), *la déviation*, condition de l'intransitivité, une fois découverts, s'installeront dans l'oeuvre éminescienne, point d'irradiation du romantisme roumain. Les figures exponentielles pour l'essence de la littérature, telles *la métaphore*, *le symbole* et *le mythe* („l'hiéroglyphe" — Eminescu), envisagées du point de vue historique et dont la préfiguration appartient à Heliade et Bolintineanu en leur qualité de prédécesseurs, concrétisent le saut spectaculaire produit, les conséquences étant décisives pour la littérature nationale. L'univers statique-pictural est dynamité par un univers protéique, métamorphique, régi par l'analogie/la dichotomie; il est profondément historique („le cercle de formes", selon la notation éminescienne) aussi bien que profondément matériel, concret bien que soumis à la Monade idéale. Sa contemplation titanesque, palingénésie ayant ses étapes (cosmique, sociogonique, — subjective), explique „la douleur", la damnation ainsi que toutes les données du psychisme examiné. *La métaphore*, engendrée par transfert sémantique, intransitive et à large ouverture, apparaît dans *Anatolida* de Heliade *(Imnul creațiunii)* („L'Hymne à la création") à l'occasion de la célébration orphique des éléments. Le temps et la substance de l'eau réalisent la déviation de sens poétique chez Grigore Alexandrescu, où l'heureuse valorisation de la phonologie investit cette dernière de fonctions quasi-métaphoriques. De son côté, D. Bolintineanu suggère à partir de l'eau féminine des séries hiérogamiques *(Florile Bosforului* — „Les fleurs du Bosphore" —, *Conrad)*. Eminescu approfondit le mystère et configure le concret organique, ce qui le conduit à homologuer, grâce à la métaphore, cellule génétique de son écriture, la notion la plus abstraite, à savoir *le temps* qui acquiert en sa qualité de „clipă suspendată" (instant suspendu) un aspect concret aquatique/tellurique/minéral *(Scrisoarea I, Memento mori, Trecut-au anii)*. Pour ce qui est des métaphores cosmologiques fréquemment examinées (Ioana Em. Petrescu, Dan C. Mihăilescu), elles attestent la même prééminence de l'imagination tellurique qui domine l'aérien. *Le livre du monde*, métaphore dont le sens est ontique/initiatique et qui appartient au symbolisme de l'Un, acquiert lui aussi une importance particulière dans *Săr-*

Scanned with OKEN Scanner

manul Dionis, Povestea magului, Andrei Mureşanu, Memento mori, dans des nouvelles et poèmes de l'époque où le romantisme atteint son apogée. Le caractère historique du symbole, qui s'avère supérieur à la métaphore grâce au chiffrement et qui est le centre conceptuel de la poétique allemande, générique depuis (Tz. Todorov, *op. cit*), participe décisivement au Mythos romantique, transformant le *mundus sensibilis* en *mundus inteligibilis*. Depuis la sphère du sur-moi, de l'accession aux Idées (le symbole de la montagne dont le front est ascensionnel, celui de l'océan rebelle ou du volcan) ainsi que depuis le hybris du moi génialoïde (le symbole de la tempête, de la cavalcade, du vol en présence des formes symboliques telles la glace, la steppe, le désert — des mondes du moi) nous aboutissons aux rêveries du soi protégé par des espaces féminins ouverts (le bois, la vallée, la mer, le Delta qui sont spécifiquement roumains, le lac, la barque, l'île) ainsi qu'au souterrain nocturne-onirique du pré-moi (la grotte, „la halle", „la caverne", le ventre de la pyramide). Parmi les constructions qui font figure de symbole il faut citer le dôme gothique, participant à la conquête ascensionnelle, ainsi que le village, le foyer, la chambre qui renvoient au repos maternel. Dès qu'elles entrent dans la *cronophilie*, les civilisations propres à la mythistoire marquent l'organique mythique (la Dacie, l'Hellade, la Fondation des Principautés) tout en s'annexant la connotation des formes spatiales mentionnées ci-dessus (Ex. la mer comme récipient des cycles mythistoriques, chez Eminescu). Dans le romantisme roumain, *les âges de la mythistoire* subjective, tels l'adolescence/ l'enfance, „les trucages" de l'éros (le rendez-vous imaginé, l'aimée morte) et le grand voyage (l'inconscient, la mort) entraînent le transfert au présent de *„la mémoire-image"*, en vertu du même principe fondamental de temps palingénésique. Les spatialisations possèdent une axiologie logique: le topos édénique lunaire/céleste, propre à la civilisation et à l'âge „naïf", organique, celui infernal, cauchemardesque, nocturne dans l'obsession thanatique. Insérés dans le régime de la synthèse, „les caractères" (fantastiques: Zamolxe, Dokia, le Démon/le Sylphe; historiques: Décébal, Michel le Brave, Napoléon; „desţeratul" — le dépaysé —, le haïdouk, le poète) du romantisme se muent en symboles dès qu'ils transcendent le moi et ses masques pour atteindre la structure du surhomme. *Le mythe*, narration parabolique dont la faculté historique est valorisée au moyen d'une certaine conception temporelle („culture"/„civilisation", sacré/profane, poétique/ prosaïque, organique/artificiel, en voilà quelques séries antithétiques possibles), revêt dans le romantisme roumain des formes folkloriques autochtones (le Sylphe chez Heliade, Bolliac, Alecsandri, Eminescu) ou mythistoriques (la Dacie chez Asachi, Bolliac, Baronzi, Eminescu, Sadoveanu; la fondation des Principautés roumaines, de la Moldavie, l'oeuvre

Scanned with OKEN Scanner

politique des Mușatini chez Asachi, Eminescu — avec le scénario mythique respectif —, l'Hellade, surtout chez Eminescu). La mythologie romantique puisera dans d'autres anthropologies (scandinave, indienne, persane, égyptienne) avec lesquelles l'imaginaire roumain est en un contact permanent. Les cosmogonies, l'ethnogenèse, l'enfance, l'adolescence, le premier amour (mythique, par extension du concept) font remarquer la même quête des origines objectives ou subjectives, à savoir des âges d'or. Des espèces si différentes, telles *l'épître*, *le poème parabolique* (Eminescu), *biblique* (Heliade), *l'épopée*, dont le côté lyrique est dominant chez nous (Alecsandri, Baronzi, Aron Densușianu), *le drame lirique* (Eminescu, Blaga), *„poema istorică"* (le poème historique) (Alecu Russo, Bălcescu), *l'élégie* (pour la mythisation des âges du moi) sont marqués par la même quête de la „mémoire-șimage". Les héros civilisateurs de la mythistoire sont: Zamolxe (chez les quarante-huitards, chez Eminescu, Blaga), le Mage/Dekeneu (Eminescu, Sadoveanu), Bogdan-Dragoș (Asachi — les Mușatini, Eminescu), Negru-Vodă (le voïvode Negru, — Aron Densușianu) et, notamment Michel le Brave (qui apparaît comme homérique-napoléonien dans *Istoria...* de Bălcescu et se prolonge comme tel dans les ouvrages des successeurs parmi lesquels il faut citer George Coșbuc, Mihail Sorbul, Nicolae Iorga) ainsi que les haïdouks (chez Alecsandri, N.D. Popescu, mais surtout chez Sadoveanu et Istrati), Mircea l'Ancien, Etienne le Grand (Alecsandri, Eminescu, Delavrancea). Ce sont des héros romantiques, pour la plupart des surhommes dont le „destin" est fatal et qui sont placés dans des-situations-limite. Le thème de l'artiste et de son aventure dans l'absolu est développé au moyen du mythe éminescien — transfiguration du *récit merveilleux* autochtone — quelles que soient ses manifestations: hypostases de l'esprit d'Hypérion *(Luceafărul)* ou bien destin du génie damné *(Miron și frumoasa fără corp)* („Miron et la belle sans corps"). La ligne thématique suivie par Blaga, dont le discours est éminescien, enrichissera la typologie romantique en y ajoutant la figure du Maître. Napoléon, obsession unanime et héros littéraire (chez N. Filimon, Ion Catina, Eminescu), Danton, héros titanesque chez Camil Petrescu, Prométhée, Faust se joignent aux Héros grâce à l'ouverture culturelle, propre au romantisme roumain. Le mythe roumain, que la tradition de l'entre-deux-guerres préfère, sera théorisé et transfiguré (Blaga), mué en epopée (Sadoveanu) et connaîtra des surprenantes formules indubitablement romantiques parmi lesquelles il faut mentionner la métempsycose (Rebreanu: *Adam și Eva* — „Adam et Eve" —, dont les origines sont à trouver dans l'épopée *Anatolida* de Heliade, à l'aide d'une spirale déchiffrable).

Les figures centrales de la déviation, dont la littérature nationale conserve jusqu'à présent la mémoire (la métaphore, le symbole et le mythe),

inv. 194727

Scanned with OKEN Scanner

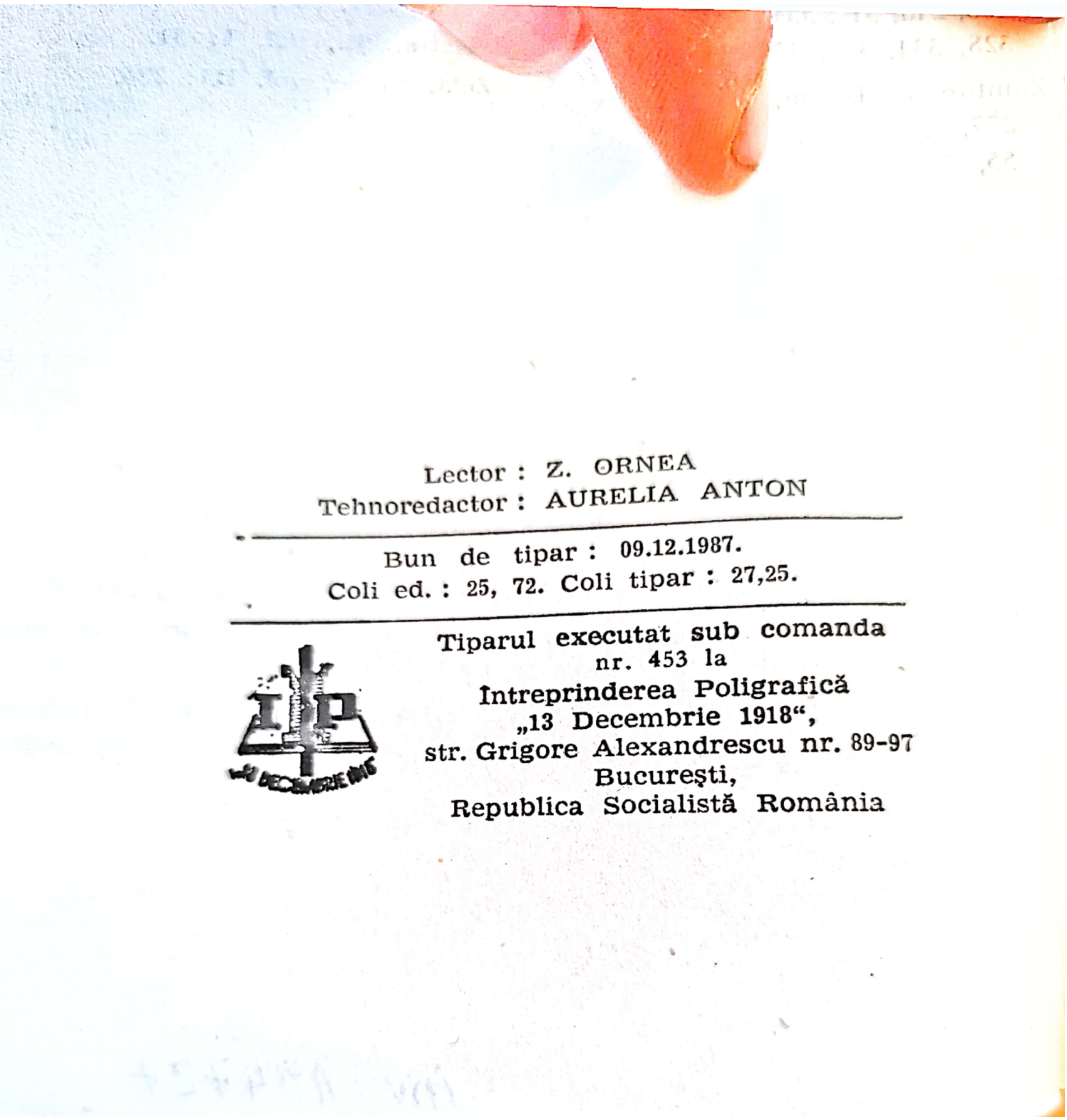
sont associées dans notre romantisme, à des marques du discours. L'épithète, dont la formule concrète, d'individualisation, est plus heureuse par rapport à celle abstraite, l'antithèse lexicale et gramaticale, dévastant les antinomies générales de la métaphysique (poète et monde, ange et démon), le monologue rhétorique comme textualisation typique de la transitivité, l'exploration des ressources suggestives de la phonologie (Grigore Alexandrescu, Eminescu, Macedonski), l'actualisation des visions, au moyen du nom et du verbe, la nuance archaïque-régionale évoquant „l'ancienneté" (Eminescu, Sadoveanu), le rythme ascendant de la phrase, en voilà des procédés qui soutiennent la valeur percutante des grandes figures de la tropologie. Leur coexistence avec la rhétorique classique (l'allégorie, la personnification, la métonymie, l'épithète ornementale, stéréotype), unanimement acceptée et formulée, n'est pas pour autant le seul type de coexistence.

Au terme de ces réflexions, il serait intéressant de mettre en évidence, à titre de conclusions, les deux modes de discours qui coexistent dans le romantisme national. Il s'agit du style „symbolique", chiffré, intransitif, renfermant l'essence du poétique, qui alterne — en vertu du principe civique-messianique et du tempérament impétueux (le besoin auctorial de parler avec abondance) — avec le modèle accepté, classique, rhétorique de la transitivité, ce qui marque „la démocratie" du filon romantique au niveau du style.

Une dernière conclusion, au-delà de la permanence de ce courant littéraire ,vise l'unique cosmocentrisme de la planète éminescienne qui inclut dans sa galaxie toutes les séries combinatoires des archétypes examinés (les vocation de la psyché romantique, les modèles littéraires et culturels, les formes symboliques de la *topophilie* et de la *cronophilie*, réitérées grâce aux constantes de la mythistoire, „les caractères", les Héros de cette dernière ainsi que les figures du texte littéraire, à savoir la métaphore, le symbole et le mythe). La poésie éminescienne s'avère être un systeme cosmotique lequel, pareil à une scène tournante, amène successivement au premier plan, devant notre oeil intéreriu, le relief secret de tel ou tel archétype à partir de la synthèse des autres. Néanmoins, la construction dans son ensemble est propre au romantisme roumain qu'Eminescu transcende également, en faisant apparaître la beauté géometrique de ses structures.

Traduit du roumain par
NINA IVANCIU

Scanned with OKEN Scanner



Lector : Z. ORNEA
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar : 09.12.1987.
Coli ed. : 25, 72. Coli tipar : 27,25.

Tiparul executat sub comanda
nr. 453 la
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner

De același autor:

MITOLOGIE ROMANTICĂ, 1973
AVENTURILE LUI GEORGE GORDON BYRON, 1977
TREI POEȚI PREEMINESCIENI, 1978
EMINESCU. POEZIA ELEMENTELOR, 1979
ROMANTISMUL ROMÂNESC, I (1982), II (1985)

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și Sinteze" au apărut:

NICOLAE MANOLESCU — *ARCA LUI NOE. ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC*, 3 VOL.
V. MÎNDRA — *ISTORIA LITERATURII DRAMATICE ROMÂNEȘTI*, VOL. I
MIRCEA MUTHU — *PERMANENȚE LITERARE ROMÂNEȘTI ÎN PERSPECTIVĂ COMPARATĂ*
DUMITRU MICU — *LIMBAJE MODERNE ÎN POEZIA ROMÂNEASCĂ DE AZI*
DAN HORIA MAZILU — *PROZA ORATORICĂ ÎN LITERATURA ROMÂNĂ VECHE*
ION VULTUR — *NARAȚIUNE ȘI IMAGINAR*

Urmează să apară:

MIRCEA SCARLAT — *ISTORIA POEZIEI ROMÂNEȘTI*, VOL. 4
DUMITRU MICU — *DOUĂ GENERAȚII POETICE*
MIRCEA OPRIȚĂ — *ANTICIPAȚIA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ*

Lei 21

Scanned with OKEN Scanner